ISSN 0130-6405

94

3

ИСКУССТВО КИНО

Федерико Феллин
(1920—1993)

ИСКУССТВО КИНО

3 94

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Конфедерация Союзов кинематографистов, Союз кинематографистов России, АО «Киноцентр», редакция журнала «Искусство кино», редакция журнала «Огонек»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Игнатьева Н.А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М.
(зам. главного редактора)
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Сулькин М.С.
(ответственный секретарь)
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

Сюжеты и факты

3 **Григорий Чухрай.** Большой приз-63

Дайджест «ИК»

8 Наш Федерико Феллини

Фильм в журнале

15 **Федерико Феллини.** Голос Луны
54 **Эрманно Каваццони.** Поэма о лунатиках
68 **Эрманно Каваццони.** Путешествие в страну Феллини
72 **Татьяна Бачелис.** Последний фильм Феллини

Разборы и размышления

87 Я вспоминаю...

Лаборатория

106 **Федерико Феллини.** Я и свет

Премьера «ИК»

«ЛАДОНИ»
113 **Нина Цыркун.** Хроники Аристакисяна
115 **Владимир Сорокин — Артур Аристакисян.** Марксизм наоборот, Евангелие изнутри
124 **Андрей Хржановский.** «Страдал и был страданьем светел...»

«ИК». Избранная проза

126 **Татьяна Окуневская.** Татьянин день
149 **Симона Синьоре.** Ностальгия теперь не та

Non stop

158 Лара Малюкова. Подкидыш и Медведь
159 Д.Ранцев. Хроника затянувшегося умирания
160 Михаил Трофименков. Пленники чужой удачи
161 Андрей Хренов. Преображение полковника Слэйда
163 Н.Сиривля. Что говорить, когда говорить нечего...
164 А.Шпагин. Первое ристалище Евгения Герасимова
166 Андрей Плахов. Имя — Восток, или Казахская «новая волна» как и.о. русской
167 Л.Донец. «Ой, вы говорите с таким акцентом!..»
169 Елена Плахова. В постели с телом Мадонны

171 Что такое «Синопсис»?
176 Summary

© Журнал «Искусство кино», 1994

«La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976.
Спонсор публикации — «TV-6 Москва».

© «La Voce della Luna». (Torino) «Einaudi», 1990

© «Il poema dei lunatici». Bollati Boringhieri, 1987

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 24.02.94
Подп. к печати 1.04.94
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ.л.14,62 уч-изд. л.17,14
Заказ 2237

Компьютерная верстка
Иевлевой В.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат

142300, г. Чехов Московской
области

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Григорий Чухрай

Большой приз-63

Успехи, благополучие разъединяют людей, потери — соединяют.И вот мы, старые друзья, собрались в одной из комнат Союза кинематографистов. Нас привело печальное известие о кончине великого режиссера мира сего — Федерико Феллини. Он был нашим кумиром, мы восторгались его мастерством, некоторые из нас знали его лично. Мы вспоминали его фильмы, его легкий итальянский характер, удивительный юмор и то время, когда он приехал в Москву на III Международный кинофестиваль, где получил Большой приз.

Волею судеб и наших начальников я был председателем жюри этого фестиваля и хочу рассказать, как это было. А было это довольно не просто.

Московский международный кинофестиваль в то время был, пожалуй, одним из самых представительных фестивалей в мире. Его девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» привлекал многих кинематографистов. На нем блистали лучшие актеры мира, звезды первой величины: Ив Монтан и Симона Синьоре, Джина Лоллобриджида и Элизабет Тейлор, Николь Курсель и Марина Влади, на него съезжались виднейшие режиссеры мира: Джузеппе Де Сантис, Стэнли Креймер, Радж Капур, Кането Синдо, Сатьяджит Рей и многие другие. А в 1963 году III Московский международный кинофестиваль посетил великий Федерико Феллини со своим фильмом «8 $^{1}/_{2}$». Таким посещением мог похвастаться далеко не каждый фестиваль.

У нас было несколько фильмов, которые могли украсить любой фестиваль того времени, например «Застава Ильича» Марлена Хуциева. Но этот фильм был объявлен идеологически порочным и не был допущен на экраны страны, а тем более на фестиваль. В стране начиналась очередная идеологическая чистка. Незадолго до фестиваля председателем Госкино был назначен Алексей Владимирович Романов, человек представительный и неглупый, но, да простит меня Бог, совершенно глухой к искусству кино. До этого он был журналистом, отличался верностью идеологическим догмам и поэтому преуспевал. Он решил поднять уровень кинематографа на высоту идеологических задач, которым служил всю свою жизнь. Для конкурса он выбрал наш фильм ленинградского режиссера В. Комиссаржевского «Знакомьтесь, Балуев». Фильм посредственный, но с идеологической точки зрения — не подкопаешься. С этим фильмом он связывал большие надежды, ему мерещился Большой приз фестиваля. Но международное жюри не только не оправдало его надежд, а даже не нашло возможным занести этот фильм в кандидаты на какую-либо премию. Алексей Владимирович сперва недоумевал, но потом мобилизовался и решил бороться.

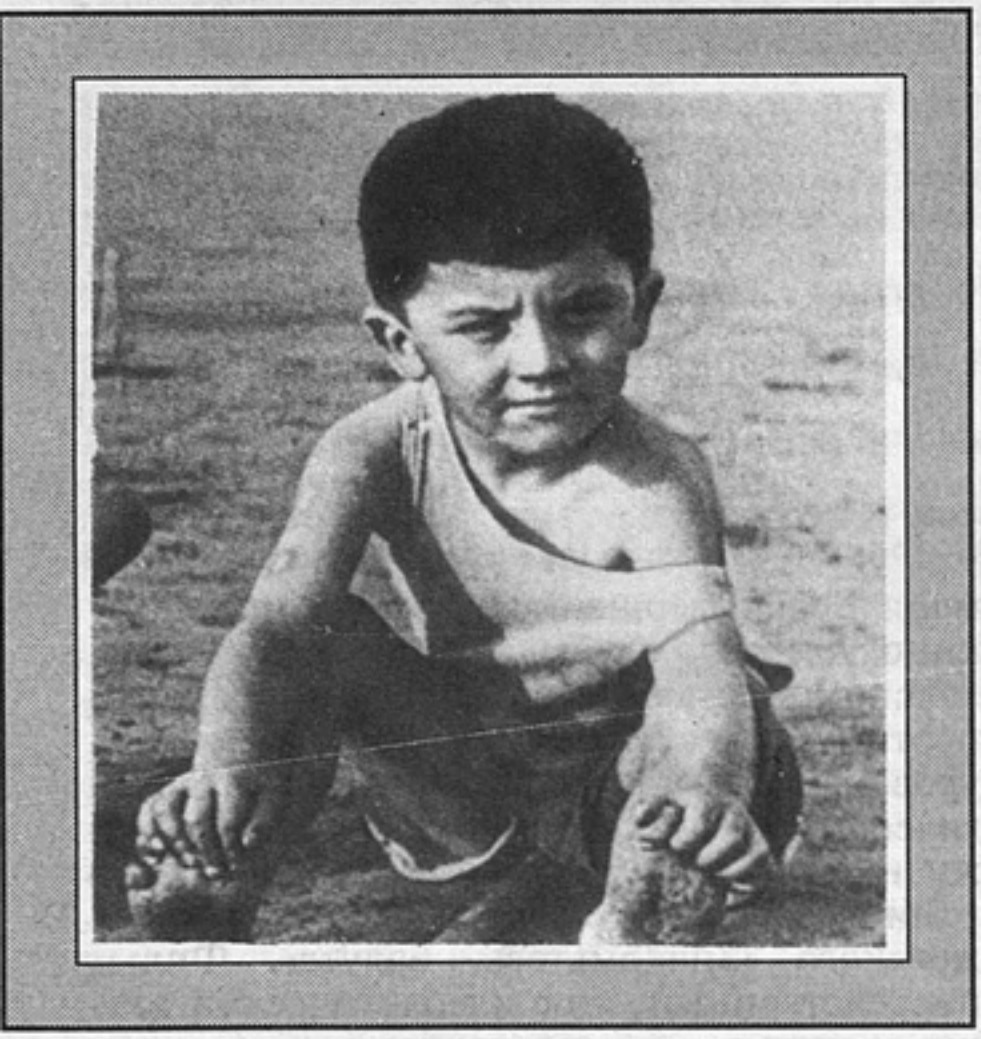
Пробовал склонить на свою сторону меня, мол, фильм политически важен, надо создать авторитет нашему фестивалю. Я отвечал, что авторитет фестиваля зависит от того, насколько честно мы будем оценивать фильмы в соответствии с его девизом. Пробовал поговорить с членами жюри — не получилось. Александр Васильевич Караганов — человек доброжелательный и знающий, посоветовал ему предложить на конкурс еще какой-нибудь фильм. Совет дельный, но Романов воспользовался им не лучшим образом. На конкурс был выставлен фильм «Порожний рейс» В. Венгерова, повествующий о проблемах социалистического соревнования. По поводу этого фильма разразился скандал.

Прибежала взволнованная переводчица:

— Идите скорей в комнату жюри. Серджо Амидеи требует обратный билет и собирается уезжать с фестиваля.

В комнате жюри видный итальянский сценарист Серджо Амидеи весьма бурно выражал свое недовольство.

— Это не фестивальный фильм. Я не хочу за него голосовать. Я всегда был другом советского кино, а теперь... Это издеватель-



Феллини пять лет. 1925

ство над членами жюри! Я немедленно уеду домой!

Я постарался успокоить его.

— Но у вас же есть превосходные фильмы! — настаивал он. — Я же знаю!

— А теперь будешь знать, что есть и плохие...

— Ты не будешь защищать этот фильм?

— Не буду.

Он подумал и сказал:

— Тогда объясни мне, почему этот парень сливал бензин в озеро?

Другие члены жюри поддержали его, действительно, почему?

Я стал объяснять.

— Он обманывал всех, что везет груз, как положено, по дороге, а сам ездил по льду озера более коротким путем, хотел выиграть социалистическое соревнование.

— Но зачем он сливал бензин в озеро?

— По количеству бензина в баке его могли уличить в обмане, а он хотел получить премию.

— Большую?

— Нет. По вашим меркам чисто символическую...

— И для этого он сливал бензин в озеро? — недоумевали члены жюри.

— Убейте, не могу понять эту логику. Невероятно! — стонал Серджо. Он уже успокоился и решил, что остается.

О фильме забыли и долго еще обсуждали вопрос о стоимости бензина и сколько его было вылито в озеро.

Был показан фильм «8 $^1/_2$». Он произвел глубокое впечатление на зрителей и гостей. Понимая это, Алексей Владимирович искренне огорчился. «Восторгаются потому, что ничего не понятно, — брюзжал он. — Даже мне не понятно, а простой зритель и подавно ничего не поймет...»

Вскоре я был вызван в ЦК КПСС. Со мной беседовал деятель высокого ранга, кажется, Снастин. Раньше я не встречался с ним. Разговор начался мирно, а кончился на басах. Начальство, расспросив меня о том, как идут дела и внимательно выслушав мои ответы, стало внушать мне, что мой авторитет позволяет влиять на решения жюри, что речь идет о политике, что я должен быть патриотом и что фильм «8 $^1/_2$» не заслуживает Большого приза, так как кино — искусство массовое, а фильм Феллини непонятен массам, — короче, я должен добиваться премии нашим фильмам.

Я пытался объяснить ему, что наши фильмы не выдерживают конкуренции и что попытка навязать жюри свое решение ни к чему не приведет, что Федерико Феллини — режиссер высочайшего класса, у него огромный авторитет в мире и «8 $^1/_2$» лучший фильм фестиваля и что присуждение ему Большого приза и справедливо, и полезно для нашей политики.

— А вы знаете, что Никита Сергеевич уснул на этом фильме?! — почти закричало начальство и посмотрело на меня со строгой многозначительностью.

Я пожал плечами.

— У Никиты Сергеевича дела поважней, чем кино. Очевидно, устал.

— Хватит заниматься демагогией! — не выдержало начальство. — Будете делать то, что вам говорят, или положите партийный билет!

Современный молодой человек улыбнется: «Подумаешь, напугал». Но в то время исключение из партии было делом нешуточным. В кинематографе работали и не члены партии, но это были единицы. Когда им предлагали вступить в КПСС, они говорили: «Я еще не дорос, я еще недостоен». Такое объяснение принималось — значит, члены партии были люди особенные — они уже доросли, они уже достойны, но горе тому, кого исключали из партии, на того смотрели, как на изгоя, предателя, отщепенца. Ему навсегда были закрыты двери в кинематограф. Можно ли

доверять отщепенцу говорить с экрана с миллионами советских людей? Я не хотел оказаться в таком положении.

Молодой человек, прочитав эти строки, сразу заключит: «Карьерист, вступил в партию, чтобы сделать карьеру!» Не следует торопиться с выводами. Я вступил в партию во время войны, когда единственной привилегией рядового коммуниста было первым подниматься в атаку. Я и сейчас горд тем, что имел эту привилегию. Я не был диссидентом, не стремился попасть на нары в ГУЛАГ, мне не стыдно в этом признаться. (Тот, кто думает иначе, пусть бросит в меня камень.) Да, я боялся исключения из партии. Мне хотелось снимать фильмы. Те, кто их видел, знают, что я не угодничал. Совесть и честь были для меня выше страха, и тогда я подумал: не уступлю!

— Я поступлю так, как полезно для дела, — сказал я без пафоса. — В следующий раз назначьте другого, более сговорчивого.

Возвратившись на фестиваль, я узнал, что А.В. Романов собрал членов жюри из социалистических стран и предупредил их, что если они будут голосовать за «8 $^1/_2$», у себя дома они будут иметь большие неприятности. Это была не политика, а пошлое политиканство — Романов защищал даже не честь мундира, а себя, свое кресло.

Собралось жюри. Надо было распределить призы, чтобы завтра на закрытии фестиваля огласить наше решение. Первым взял слово Жан Маре.

— На фестивале не было фильма, который мог бы сравниться с фильмом Феллини. Я за Большой приз фильму «8 $^1/_2$».

Несколько голосов поддержали его. Кто-то возразил.

— Фильм, конечно, хороший, но слишком сложный. Народ его не поймет и не примет.

Серджо Амидеи вскочил как ужаленный.

— Кто вас уполномочил говорить от имени народа?! Мы в Италии уже это проходили. Фашистские комиссары лучше народа знали, что ему понятно, а что нет. И вы это знаете? А я знаю, что народ не глупее вас!

III Московский международный кинофестиваль. Григорий Чухрай вручает Федерико Феллини приз за фильм «8 $^1/_2$». 1963

Шакен Айманов, прекрасный актер и режиссер, сравнил фильм Феллини с современным самолетом, а остальные фильмы — с телегами, но предложения Жана Маре не поддержал. Режиссер из Югославии Душан Вукотич сказал раздраженно:

— А я не буду голосовать за «8 $^1/_2$» — фильм педерастический.

Это странное заявление никто не стал опровергать. Его просто проигнорировали. Ян Прохазка из Чехословакии говорил о фильме Феллини с восторгом, но кончил свое выступление странно:

— Фильм замечательный, но мы не можем за него голосовать...

И опять темпераментный Серджо Амидеи:

Феллини девять лет. 1929

— Почему вы не можете за него голосовать?! Вам запретили?

Прохазка стал вяло оправдываться.

— Я этого не сказал, но...

Все сразу заговорили, заспорили. Я дал слово Стэнли Креймеру, знаменитому в то время режиссеру из США.

— Не думаю, что «8 $^1/_2$» — лучший фильм Федерико Феллини, но это лучший фильм фестиваля. Я не хочу выяснять, почему идет спор, но, господа, я мужчина и каждый день вынужден бриться. При этом я смотрю в зеркало. Так вот, чтобы мне не было стыдно смотреть на себя, я хочу заявить: меня не было на этом фестивале... Желаю вам успехов! — поднялся и ушел. Сатьяджит Рей, выдающийся индийский режиссер, заявил:

— Я никогда не пришлю своего фильма на Московский фестиваль. Если он окажется лучше других, скажут, что он непонятен народу, — и последовал за Креймером. За ним — Жан Маре, японец Кейхико Усихара и Мохаммед Керим из Египта. Что было делать? Я объявил перерыв и, подойдя к Нельсону Перейра дус Сантусу, члену жюри из Бразилии, попросил его после перерыва уточнить формулировку: дать Феллини Большой приз по совокупности за значительный вклад в мировую кинематографию и за фильм «8 $^1/_2$». Он охотно согласился. Затем я пошел в кабинет Романова, он находился здесь же в гостинице «Россия». Переводчиц я попросил объявить всем членам жюри, что готовится новое предложение и что я прошу всех явиться после перерыва.

В кабинете Романова уже был А.В. Караганов, который был моим заместителем и присутствовал на всех заседаниях. Романов, весь красный от волнения, дозванивался до начальства по телефонам. Была суббота, и никого невозможно было застать, а он, не имея указания, не знал, как ему поступить.

— Вот видите, — сказал он с досадой. — Я же вас предупреждал. Это ваше влияние. Вы подстрекали членов жюри...

— Никого он не подстрекал, — вступился за меня Караганов.

— Я знаю, что говорю. Мне докладывали, — настаивал Романов.

Вошел молодой человек в штатском, сообщил, что на центральном телеграфе лежит пачка телеграмм до особого распоряжения о скандале на Московском фестивале. Я посмотрел на часы и вышел. По дороге ко мне обратилась взволнованная Симона Синьоре.

— Скажите, что происходит?!

Я был знаком с ней, встречался с нею и с Ивом Монтаном во Франции. Но что я мог ей сказать? Отделался заверением, что все будет в порядке, извинился и поспешил в зал заседаний жюри. Я очень волновался, все ли придут, не придется ли просить, уговаривать каждого отдельно. А они будут упираться, отказываться... Но, к моему удивлению, пришли сразу все. Никаких обид. Все улыбаются, как будто ничего не произошло. Нельсон Перейра дус Сантус изложил свое предложение. Все его приняли и приступили к распределению остальных призов. Появился А.В. Караганов с предложениями Романова. Я сказал, что уже принято решение и другого мы принимать не будем.

Получая свой приз, Феллини поднял его над головой и сказал:

— На разных фестивалях мира я получил 270 наград, но эта награда мне особенно дорога, потому что я получил ее в Советской стране!

— Ну вот, — с облегчением подумал я, — вот решение наших споров. Теперь наш фестиваль станет еще престижней и политики могут быть спокойны — Феллини придал нашему фестивалю и политическое значение. Но я ошибался. На следующий день меня уже не замечали. Начальство со мной не здоровалось. Чиновники смотрели как на провинившегося. Мне стало противно, и я,

плюнув на все, уехал на Украину к родителям. В столичных газетах я прочитал сообщение о том, что председатель Комитета по кинематографии А.В. Романов на пресс-конференции заявил журналистам: «Мы дали Большой приз фестиваля Федерико Феллини, но мы с ним не согласны (именно так он и сказал. — *Г.Ч.*)... Несмотря на веселые танцы в конце, этот фильм глубоко пессимистичен».

Те, кто видели фильм «8 $^1/_2$», долго смеялись над этой оценкой: танцы в финале были невеселыми, а фильм, как все фильмы Феллини, по большому счету оставлял надежду. Романов этого не понял. Ну да Бог ему судья!

Устав фестиваля обещал, что фильмы, получившие премию, будут приобретены страной. «8 $^1/_2$» мы купить отказались.

С этого момента наш фестиваль стал хиреть. К нам приезжало все меньше видных кинематографистов. Из «патриотических чувств» мы на каждом фестивале награждали Большим призом только свои фильмы независимо от того, заслуживали они этого или нет. Чтобы не обидно было другим, мы разделяли приз на троих (у русских всегда «на троих», невесело шутили наши гости), а начальство испытывало «законную гордость» своими успехами. Так ведомственные радости, выдаваемые за патриотизм и политическую мудрость, погубили хорошее дело. А сколько было таких дел!

Через две недели я возвратился в Москву. Алексей Владимирович встретил меня в добром расположении духа. Я понял: пронесло.

— Ну, вы, Чухрай, ловкач! — сказал он без злобы. — Натворил дел и уехал. А меня одного на ковер вызывали в ЦК. Я должен был за вас отдуваться, — улыбнулся и многозначительно посмотрел на меня. — Вас тоже искали, хотели исключить из партии, Никита Сергеевич за вас заступился. Сказал: «Чухрай парень хороший, но не обстрелянный».

Я до сих пор не понял, что он имел в виду. На войне меня обстреляли вполне достаточно. Может быть, он имел в виду другой обстрел? Тем не менее я искренне благодарен ему за поддержку.

Наш Федерико Феллини

«Дайджест «ИК» — новая рубрика нашего журнала, которая сможет сообщить читателю дополнительную информацию о том или ином культурном, кинематографическом явлении и откомментировать его.

Кроме того, «Дайджест «ИК» призван выполнить и еще одну важную задачу: представить кинокритику как процесс — в динамике, в сложных сопряжениях с меняющимся временем.

Тема «ненастоящего», тема «призраков» стала в 50-х годах исторически обусловленной темой итальянского кино. Но для Феллини ощущение ложности, фантомности существования становится подчас манией и мукой. Вопрос об осмысленности или бессмыслице жизни встает в его фильмах то с чеховскими спокойствием и резкостью — «знать, для чего живешь...», то в полумистическом, полурелигиозном звучании. Этот диапазон — от чеховской ноты до католической экстатичности — странно органичен для режиссера.

Тема одиночества закономерно возникла в итальянском кино. Но ту разобщенность, которую неореалисты понимают как итог мучительного раздробления исконной людской общности, Феллини воспринимает как исходную точку. «Основное зло для нас, современных людей, — это одиночество, коренящееся глубоко, в самых истоках нашего существа», — говорит он.

В работах Феллини нет рассудочности Росселлини, яростно развивающего свою мысль о Боге как о конце одиночества человека. Но в «Дороге» есть звенящая, тихая нота. Можно назвать эту ноту и болезненной, и мистической, и религиозной, — равно как можно назвать ее просто нотой лирической. Это тоска скитальчества без цели и в то же время тоска по цели, тоска пронизывающая и простодушная... И в то же время — обещание цели, обещание осмысленности...

Религия для Феллини не просто бытовая краска итальянской жизни. Для него самого важно понять, как соотносится та тоскующая и благовестящая нота, которую можно расслышать в «Дороге», с идеей Бога. Для него вопрос о Боге — в остром стыке со снедающей его темой «ненастоящего».

Реквизит, бутафория, костюмировка — «ненастоящее» — преследуют Феллини и тогда, когда он входит в церковь. Поэтому в «Бездельниках» святые по доступной цене в лавке дона Микеле соседствуют с шутовскими фигурами, которые возят в карнавал. Поэтому в «Дороге» балаганы — рядом с церковными процессиями, а хоругви сняты оператором с изнанки: видно, что это столярное изделие, лучи набиты кое-как. Поэтому в «Сладкой жизни» изваяние Иисуса вертолет транспортирует как нормальный коммерческий груз.

Решения кадров в «Сладкой жизни» напоминают решения барокко: композиция строится по спирали или по диагонали, она динамична и неуравновешенна. Широкоэкранный кадр все же не вмещает всего: центр, к которому устремлено внутреннее движение, — за пределами экрана, движение выплескивается. Господствуют тревога, беспокойство, неразрешенность. Как и мастера барокко, Феллини добивается почти физического потрясения, физической подчиненности зрителя; его средства воздействия массированны — вплоть до того, что в «Сладкой жизни» средством становится даже протяженность зрелища, длящегося три часа.

Вкус беспощадной правды Феллини, мужество отказа от «мифов» необходимо должны были возникнуть рядом с неореалистической концепцией, чтобы вера неореализма в человека не вырождалась в прекраснодушие, а доброта — в утешение.

Инна Соловьева. «Кино Италии» (М., 1961)

Редакция выражает благодарность Георгию Дмитриевичу Богемскому за помощь в составлении этой подборки.

Мир, отраженный Феллини (в «Сладкой жизни». — *Ред.*), узок, однако зрителю

трудно не задуматься над картиной всех общественных отношений, если такова жизнь верхушки этого общества. Критика светских нравов лишь предлог для Феллини. Сила фильма не в изображении сенсационных безобразий, но в мощи поэтического образа надвигающейся катастрофы. Фильм подобен огромной фреске. Ничтожные похождения вдвинуты в широкий жизненный фон; масштаб этого фона делает незначительное значительным.

задачу. Сам Феллини определил ее так: «Я хотел сделать фильм, который дает мужество, а это возможно лишь тогда, когда люди решаются смотреть правде в глаза, не оставляя себе никаких мифов».

Да, фильм Феллини заставляет миллионы людей распроститься со всякими иллюзиями благоденствия, мира и порядка, якобы царящими в современном западном обществе. То, от чего пытались самыми разными способами увести, отвлечь авторы других

XV Московский международный кинофестиваль. 1987. Фото И.Гневашева

[...] есть в этом трагическом фильме какая-то пышная декоративность, заставляющая вспомнить об искусстве позднего барокко, маньеризме. Некогда Маяковский назвал свою пьесу «Мистерия-буфф». Сочетание, по-другому странное, напрашивается для «Сладкой жизни». «Трагедия — мюзик-холл»- так хочется определить этот зловещий монтаж аттракционов.

Григорий Козинцев. «Три встречи» («Литературная газета», 1960, 30 июля)

Мы можем упрекать художника, что его изображение современной Италии односторонне, что в своем позитивном идеале он не пошел дальше неореализма, что его фильм («Сладкая жизнь». — *Ред.*) слишком горек. Упрекать мы, конечно, можем и умеем. Но, наверное, важнее оценить суровую страстность, с какой выполнил режиссер свою

фестивальных картин, зазывая нас в лабиринты «борьбы полов», обнадеживая небесной благодатью, Феллини сказал открыто, во весь голос, с могучим гражданским темпераментом. Вот почему так неистовствуют сегодняшние итальянские фашисты, вот почему «Унита» называет «социальным событием» этот фильм-приговор.

Нея Зоркая. «Канн, 1960. О сладкой жизни» («Театр», 1960, N 10)

Феллини ненавидит и презирает окружающий мир, но не знает другого. Не случайно тот, другой мир, о существовании которого Феллини все-таки подозревает, представлен в фильме («Сладкая жизнь». — *Ред.*) образом почти символической молодой девушки, появляющейся два раза — в середине и в конце. Удивительная конкретность изображения распадающегося мира, необычайная

Феллини. Рим. 1940

зоркость художника здесь уступают бесплотной символике. Феллини не знает, куда можно уйти. Поэтому характер героя обречен на неподвижность. Он не может развиваться — это было бы неправдой, с точки зрения автора фильма. Герой обречен быть всегда только обозревателем. Другой роли ему не дано.

М. Блейман. «В третий раз...» («Искусство кино», 1961, N 11)

...Куда же пойдет Гуидо Ансельми: в болото полужизни полусмерти или к народу, для того чтобы поделиться с ним всем огромным опытом, всем жаром своей души, всей любовью к человеку? Ответ назревает сам собой. Да, конечно же, к людям, ибо там жизнь, разум, свет, а человек призван жить, художник же призван жить вдвойне. И, очевидно, в предвидении такого ответа международное жюри и решило присудить главный приз на Московском фестивале честной работе Феллини, которая при всех своих несомненных художественных достижениях все же лишена основного — попытки найти ответ на главные вопросы современности, волнующие народ, и которая уводит душевный конфликт художника в узко локальную среду.

Сергей Герасимов. «Когда утихли споры...» («Иностранная литература», 1963, N 9)

[...] Фильм Феллини («8 $^1/_2$». — *Ред.*) — это рассказ о поисках художником выходов к большой жизненной правде, нужной многим. Почему в современной буржуазной действительности даже для больших, честных, чутких к правде, верящих в свой народ художников пути к такой жизненной правде, к такому искусству зачастую оказываются закрытыми, а поиски их — крайне мучительными? Именно над этим размышляет, это старается выяснить Феллини в своем новом фильме.

В. Неделин. «Исповедь художника в страшном мире» («Мифы и реальность», вып. 1, 1965)

Эти мои слова не содержат упреков фильму («Джульетта и духи». — *Ред.*). Может быть, я ошибаюсь, это, понятно, субъективное, но для меня совершенно очевиден какой-то количественный переизбыток, излишество формы. Это забвение одного из важнейших законов искусства об экономичности выражения. [...] У меня являлось чувство сожаления о том, что знаменитая прекрасная артистка вынуждена в ходе этой картины проигрывать свои, увы, столь известные, хотя и очень симпатичные нам приемы ее чудесной мимики, ее глаз, ее слез, ее улыбки, но это уже не впервые. Таково мое мнение, простите меня. Но у меня

почему-то есть уверенность, что многие со мной будут согласны.

А. Твардовский. Речь на конгрессе Европейского сообщества писателей (1965)

Когда художник отказывается вообще от анализа реальных социальных противоречий нашего времени, уходя от окружающей жизни в мир абстрактных аллегорий и даже мистики, он рискует очутиться в плену тотальной безысходности. Последний пример этому — фильм Феллини «Сатирикон», ставший грустной сенсацией Венецианского кинофестиваля.

Г. Капралов. «Хиппи и пир Тримальхиона» («Правда», 1969, 21 сентября)

Но книга-то «Федерико Феллини» вышла тиражом в 60 тысяч экземпляров, рассчитана не на узкую аудиторию специалистов! Ее цель состояла в том, чтобы раскрыть объективную картину противоречий, осложняющих творческое развитие мастера, провести читателя по омутам и мелям, которыми изобилует проложенный Феллини художественный фарватер, с тем, чтобы в итоге за призрачным миром, нашедшим выражение в его последних фильмах, проступили очертания действительного мира, реальное место, которое в этом мире занимает творчество режиссера. Ведь для каждого, кто внимательно задумывался над такими его картинами, как «Ночи Кабирии», «Дорога», «Сладкая жизнь», ясно, что объективный их смысл несоизмеримо шире авторских комментариев, выдвинутых самим режиссером, что субъективистская деформация мира и в «Сладкой жизни» и в «$8\,^1/_2$» не вытесняет правдивого отражения некоторых сторон агонизирующей капиталистической цивилизации.

[...] Надо ли говорить, что сама постановка вопроса о коллективной морали «вообще», когда не делается различия между «моралью» буржуазной и моралью социалистической, когда такому выхолощенному, лишенному классового содержания пониманию морали противопоставляется как единственная альтернатива столь же абстрактная, то есть лишенная реального социально-исторического содержания, мораль некой индивидуалистической монады, в самой себе постигающей возможность «свободы», не только предполагала, но и настойчиво требовала от составителя сборника («Федерико Феллини»: составитель Г.Богемский. — *Ред.*), автора вступительной статьи, развернутого и тщательно философски, социально аргументированного ответа.

Но в статье Г. Богемского «В поисках человека», предпосланной книге, нет даже мимолетного отклика на это итоговое (в контексте сборника) рассуждение Феллини. Как нет в ней и анализа того губительного влияния, какое оказывает воинствующее индивидуалистическое настроение на подверженную анархо-индивидуалистическим шатаниям итальянскую мелкобуржуазную молодежь. Ведь именно настроения такого рода и образуют наиболее труднопреодолимое препятствие на пути к пролетарской солидарности, в которой заключена единственная реальная возможность выхода из социальных противоречий, раздирающих современную Италию.

С. Данилов. «Когда нет принципиальной позиции» (Журнал «Коммунист», 1969, декабрь)

[...] Но режиссер, нагромождая один эпизод на другой, рисуя живописные картины разложения, распада, гниения человеческой плоти и духа, как бы упивается своей буйной фантазией. Правда, порой в сложном языке фильма («Сатирикон». — *Ред.*) чувствуются какие-то аллюзии. Но та тонкая нить, что связывает эти страшные и странные сцены разрушения плоти и духа с современным гниением капиталистического общества, — эта нить рвется. Она почти неуловима, эта нить.

[...] Здесь, как во многих других современных произведениях западного кино, социальные понятия подменяются биологическими. Гниение, распад, кризис, катаклизмы, сотрясающие мир капитализма, обладающему большим талантом и мощными потенциями художнику представляются как гниение, распад, кризис рода человеческого.

Вл. Баскаков. «Сложный мир и его толкователи» («Мифы и реальность», вып. 2, 1971).

Напряжение, разрешающееся в движении и ведущее к свободной и радостной игре форм, — такова «хореографическая» фор-

мула танцующего стиля Феллини. Жизненные мотивы феллиниевского творчества часто бывают мучительны, трагичны. Но характер их эстетического оформления позволяет избегнуть как мертвой неподвижности, так и уничтожающего, катастрофического взрыва.

Разрешение жизненных противоречий средствами искусства, на уровне стиля, недостижимо для художника, если он не испытывает доверия к жизни, причем не в отвлеченно мировоззренческом плане, а в плане органического мирочувствования. XX век богат художниками, с болезненной остротой воспринимающими противоречия окружающей их действительности. Но такие фигуры, как Феллини, очень редки.

[...] Активность как категория стиля всегда соединяется у Феллини с открытостью. Открытость — это не только характер пространственных решений, это — отсутствие заданности, готовность в любой момент воспринять импульсы, идущие от жизни. И в этом отношении Феллини тоже выступает как наследник неореализма.

В своем отношении к действительности искусство Феллини не знает границ. В жизни нет ничего такого, чего оно, в принципе, не могло охватить: быт и галлюцинации, серьезное и смешное, литургия и клоунада, идеология и дивертисмент, сентиментальность и патетика, — все это вмещается в его фильмы, оказывается уместным. Нельзя представить себе Феллини в позиции художника, придирчиво рассматривающего, дискриминирующего натуру.

В. Божович. «Федерико Феллини» («Современные западные кинорежиссеры». М., 1972)

[...] разве барочно роскошные и причудливые формы «Джульетты и духов» не скрывали идейной пустоты, жалкой незначительности героини, отсутствия социального анализа? И разве гиперболическое внимание к гниению, праху, пороку, аморальности и извращениям не заняло в «Сатириконе» самодовлеющего места, заслонив идею гибели эксплуататорского общества, если только такая идея (или такая аналогия) в этом фильме была...

[...] очевидно, что ясную, сознательно проводимую мысль в последних фильмах Феллини заменило капризное нагромождение ощущений, ассоциаций, воспоминаний, смутных чувств. Порой огромный талант Феллини прорывается сквозь невнятицу этих нагромождений, но все чаще и чаще ему изменяет чувство меры, вкуса, ощущения действительности. «Рим» — значительнее, сильнее «Сатирикона» и «Джульетты и духов», но все же это — противоречивое и ущербное произведение художника, теряющего контакты с социальностью, запутавшегося в противоречиях своего мировоззрения.

Р. Юренев. «Споры в Риме» («Искусство кино», 1973, N 9)

[...] стремление к простоте, гуманность, жизнелюбие, подлинно народная атмосфера, антифашистский дух — все это позволяет сказать, что «Амаркорд», несмотря на «знакомость» материала, представляет собой некий новый этап в творчестве Феллини, особенно если сравнить его с мрачными апокалипсическими видениями «Сатирикона», а также и «Рима».

Г. Богемский. «О фильме «Амаркорд» («Советский экран», 1974, N 19)

Метафоры «Амаркорда» утоплены в сюжете, как потайной стилет в трости — как шип в пазу. Подобно всем мемуарам, фильм строится описательно — эпизод за эпизодом; живописуется то, что сохранилось в памяти. Прошлое оживает в небрежной достоверности происшествий и лиц, в отчетливой неповторимости общей атмосферы, когда-то воспринятой чуткою детской душой. В этом смысле «Амаркорд» предельно близок естественной и точной стилистике неореализма. Но историческая реальность у Феллини сильно тронута гротеском: она показана документально, проникновенно и вместе с тем иронически отчужденно, в сознательно отобранных, издалека осмысленных фрагментах. Даже дети трактованы в фильме не однозначно, без восторга, свойственного неореализму: неуклюжие, нескладные провинциальные подростки, уродцы, измученные зовом плоти, одичавшие от одиночества, от шалостей, от крови, звенящей в ушах, от своих родителей и учителей. Лишь постепенно эти почти гротескные персонажи становятся привлекательными в наших глазах, — как они преображаются, когда остаются одни, без монстров-учителей, без скандалистов-отцов: как трогательны они своею дружбой, как тоскливо, как мечтательно танцуют танго на

опустелых холодных осенних улицах родного города.

Лирические эпизоды фильма ничем не отделены от эпизодов саркастических и комедийных, на лирике на самой лежит печать гротеска — ее благоухающая юная свежесть иногда отдает гнилью разложения. Показано чистое голубое небо, утреннее и закатное солнце, неживое прохладное море, широкое поле, перерезанное длинной живописной аллеей, торжественные кладбищенские кипарисы, старинный маленький итальянский город, мир детских дружб и нежных привязанностей, — но это одичавший искаженный мир, находящийся во власти пустой болезненной мечты и физиологических отправлений. Показаны четыре времени года и четыре первоосновы вещества: земля, вода, воздух и огонь. Прекрасная цветущая южная земля; манящее море; высокое небо; таинственное праздничное пламя ночного костра, дрожащее в легком весеннем воздухе. Но эта земля исчезает под покровом плотного тумана, но это голубое небо заволакивается тоскливыми осенними тучами, это море становится холодным и отчужденным, а пляшущие беснующиеся языки огня подогревают опасное темное возбуждение толпы.

Б.Зингерман. «Антифашистский фильм Федерико Феллини» («Искусство и общество». М., 1978)

Фильм «Казанова» Феллини — холодный, погребальный, отталкивающий. Он снят, как определил сам художник, «под углом зрения пустоты».

[...] Мрачные потехи. Отвратительные зрелища. Фальшивая красота, маскирующая «сиятельное» безобразие, и натужная суета полулюдей-получудищ, за которой скрывается смерть. А центр этого нарумяненного позора — великосветский шут и развратник Казанова.

[...] Все происходящее на экране более всего походит на сменяющиеся декорации нескончаемого великосветского балагана — публичного дома. Постановщик не оставляет сомнений, что он целит не в далекий XVIII век, а в современное итальянское буржуазное общество, лишенное истинно человеческих нравственных ценностей. [...] Это похоже на сексуальный эпизод из пиршественно-погребального «Феллини-Сатирикона», необоснованно разросшийся вдруг до гигантских размеров. И художник, повторяя его без конца в разных вариациях, задыхаясь, топчется на месте.

Г.Капралов. «Фильмы, снятые сердцем» («Искусство кино» 1978, N 1)

Именно с фильмом «8 $^1/_2$» связано понятие «феллинизм», которое давно и прочно вошло в критический обиход. Оно сопряжено не только с подвижной и переменчивой системой колдовских феллиниевских метафор, но и с новыми принципами монтажа, позволяющими с помощью зримых образов войти во внутренний мир человека, показать, что у него на душе, что творится в его сознании.

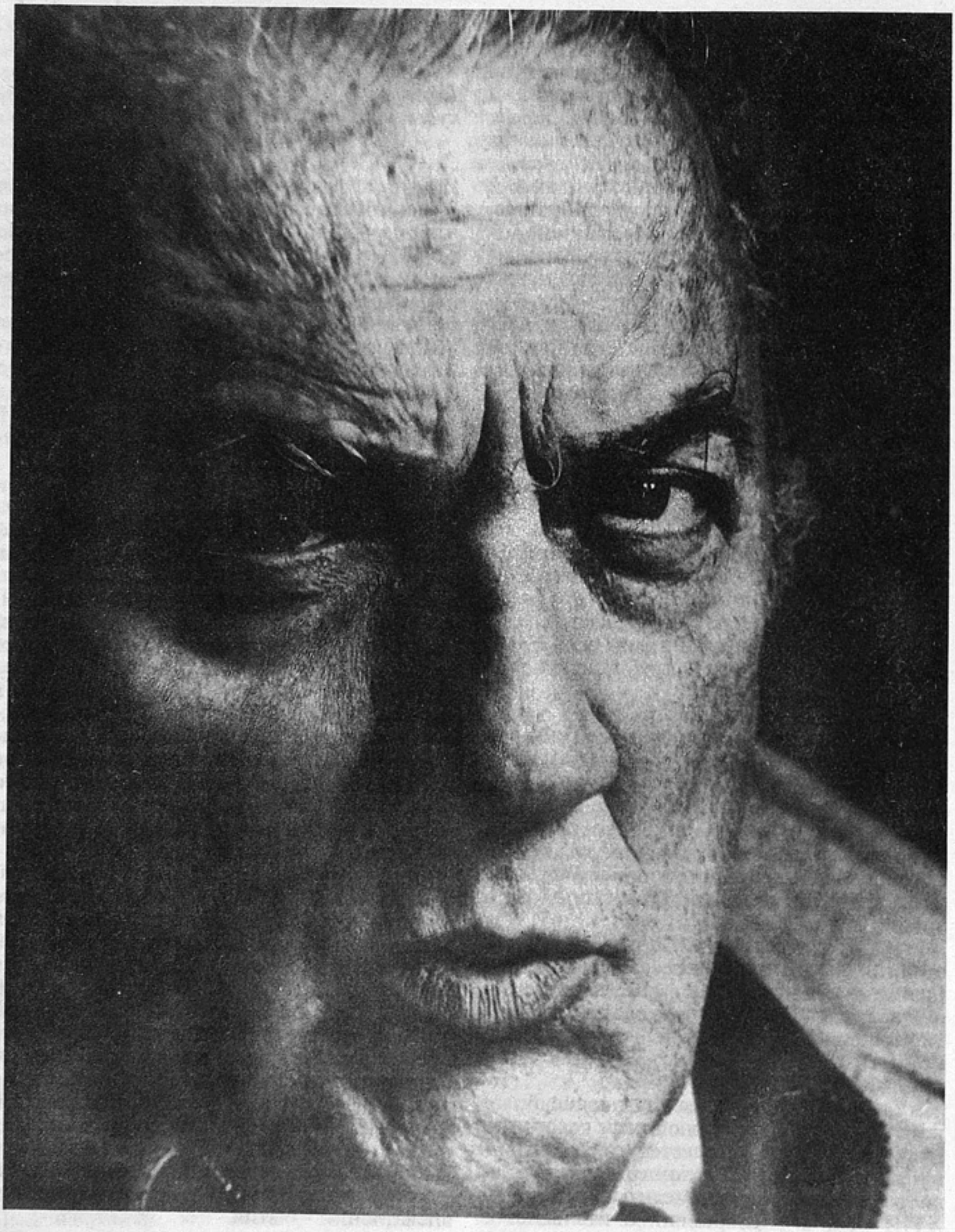
Т. Бачелис. «Возвращение к шедевру» («Известия», 1988, 12 марта)

Это фильм («8 $^1/_2$». — *Ред.*) о поте, мозолях, отчаянно неэстетических рабочих потугах художника, о муке его, вялости и слабости, и в то же время он совершенно свободен, артистически прозрачен. В нем блеск и сила. Это шедевр почти циркового совершенства, когда блистательнейший из канатоходцев, работая без сетки, изображает под самым куполом страх, неловкость, чуть ли не гибель канатоходца-неврастеника, боящегося и высоты, и публики внизу. Двойное напряжение-наслаждение зрителя этого фильма — оттого, что он знает: канатоходец падает, комикуя... Но он же вправду падает! И все же — не падает...

[...] Чудо фильма и его воздействия в том, что каким-то образом замкнутость, напряжение и катарсис личной памяти героя оказываются поражающе близки личной памяти каждого, кто его видит, при том, что герой этот не ты — человек совсем другой и единственный. Как будто в той огромной деревянной бадье, где в пенящемся, теплом от брожения завтрашнем вине плещутся, окунаются, в детском хмеле кричат мальчишки из «8 $^1/_2$», — в этой прекрасной гигантской бадье воспоминаний обновляется, освобождается от ороговения, все чувствует снова ваша собственная кожа, и к вам возвращаются все тепло и вся острота впечатлений бытия.

И. Соловьева, В. Шитова. «Думайте о рекламе!» («Союзинформкино», 1988)

Составила Н. Ставровская



Федерико Феллини

Голос Луны

Фильм, возникший сам собой

Речь на сей раз не о Римини. И не о Реджоло, он тоже ни при чем.

Обычно происходит так: перед началом съемок я всегда стремлюсь создать условия, чтобы провести веселые каникулы, официальное название которых — «поиски натуры». Очень симпатичный киноритуал! Ты отбываешь с ассистентом, оператором и представителем продюсера, хотя уже заранее известно — по крайней мере мне, — что все снимать я буду в павильоне, никуда не двинусь из Чинечитты. Зачем же все тогда? Во-первых, это удивительно приятно, а потом, когда так странствуешь, заглядывая то на фермы, то в гостиницы и пансионы, в живописные провинциальные местечки, это кое-что дает, оставляет след и непременно позже отразится в ирреальных павильонных декорациях. Бродяжничая так, я чувствую всегда смущение и угрызения совести, поскольку понимаю: итальянское кино, и в том числе, конечно, я — о нашей родине не рассказало ничего. Мы столько знаем из фильмов об Америке! Об Италии — почти ничего. Ну, кое-что о Риме, о Неаполе — вертепчик в маньеристском духе, о Сицилии — в кино обычно получается кровавая олеография. Но бесконечная провинция...

Возвращаясь к фильму и к роману Кавaццони, следует сказать, что книга послужила только поводом для фильма, у которого в итоге оказалось с ней не так уж много общего. Чтение «Поэмы...» оживило во мне замыслы, завязки, ситуации, героев, атмосферу фильмов, так мной и не снятых, тех, что живут много лет в моей душе, светясь своим особым светом и напоминая о себе.

Одним из побуждений к съемкам фильма стало и очарование сельской местности. Когда я был ребенком, меня летом отправляли на два месяца в Гамбеттолу, недалеко от Римини. Деревня стала в моей жизни удивительным открытием, чуть-чуть волшебным, сказочным каким-то задником: животные, деревья, грозы, смена времен года, отношения между крестьянским людом и животными, река — в моих краях еще ручей — Мареккья, даже преступления крестьян, жестокие и дикие.

Была там бабушка Фраскина — этакая сказочная бабушка с изрезанным морщинами лицом, худая, облаченная во множество одежек, неизменно темных. В наказание она похлестывала нас зеленым, чрезвычайной гибкости прутом, на что мы отвечали душераздирающими воплями.

С каких же пор хотел я сделать по воспоминаниям этим фильм о мире, навевавшем мне пантеистически волшебную историю! Но книга Кавaццони мне напомнила еще один мой старый замысел, с которым я носился в давние пятидесятые и даже написал сценарий по рассказу Марио Тобино, работавшего психиатром в сумасшедшем доме в городке Маджано. Называлась его книга, взволновавшая меня, «Свободные женщины Мальяно». Запечатлеть на пленке островок больницы, огороженной стеной, защищающей безумие, мании преследования, бред... Но в конечном счете я хотел лишь сделать что-то не похожее на прежние мои картины.

В этой ситуации, когда я должен был создать повествование из ничего, в меня вселял уверенность, точнее даже придавал нахальства опыт сотворения предыдущей моей ленты «Интервью». Работая над ней, я понял, что ни капли не нуждаюсь ни в сюжетах, ни в идеях. Мне достаточно усесться рядом с камерой при сносном освещении, и чтобы вокруг был экипаж людей, мне доверяющих и жаждущих пуститься в путь... Журналистам я обычно говорил про «Интервью», что это фильм, возникший сам собой.

Я не думал, что подобная манера съемки может у меня войти в систему. Но, набравшись наглости, ну, скажем, безответственности, обнаружил я, что данный способ заниматься болтовней — или мазней — может в самом деле стать системой. Я использовал его на сей раз, создавая настоящую картину с настоящими актерами, не просто занимаясь болтовней, выражающей определенное удовлетворение собственно режиссерской работой. Скажем так: последняя картина выявила мое истинное, прирожденное призвание — быть главой театральной труппы.

Я всегда рассказывал о цирке, но театр тоже занимает свое место в моей детской мифологии. Театр как один из способов существования, как выбор жизни. Разъезды поездами, провинция, рестораны,

---

«Голос Луны» («La voce della Luna»)
Сценарий Федерико Феллини, при участии Туллио Пинелли, Эрманно Кавaццони (по мотивам романа Эрманно Кавaццони «Поэма о лунатиках»). Оператор Тонино Делли Колли. Композитор Никола Пьовани. Художник Данте Ферретти. В ролях: Роберто Бениньи, Паоло Вилладжо, Надя Оттавиани, Мариза Томази, Сим, Сюзи Блэди. Производство: Mario e Vittorio Cecchi Gori per C.G. Group Tiger Cinematographica RAI uno, Cinemax, Films A2, La SEPT, (Италия, Франция, 1989).

труппа, актеры и актрисы, сундуки с костюмами и гримуборные, соперничество и романы... Я чувствовал, что из меня не вышло бы ни инженера, ни епископа, чего хотелось моей бедной маме. Глядя на актеров, я остро чувствовал, что я хочу быть, как они, актером, ну, или художником, короче, заниматься чем-то артистическим. Особенно мне нравились их стиль одежды и отсутствие какого-либо конформизма, обусловленное, мне казалось, беспорядочностью жизни, отношениями с женщинами, эксцентричными романами, по поводу которых было столько толков.

И именно благодаря тому, что были у меня Бениньи и Вилладжо, воплощающие архетипы комиков, тому, что оба по натуре странники, бродяги, и образовалось наше трио, что позволило мне с большей уверенностью углубиться в фильм, рождавшийся по ходу съемок. Я на самом деле благодарен и Бениньи, и Вилладжо за ту полную спонтанность, то доверие ко мне, с каким взялись они угадывать дорогу, которая выходила из тьмы и уходила во тьму.

Ну, взять хотя бы то, что текста роли у них не было вообще... Я приходил в гримерную с бумажками, исчерканными мною накануне вечером... Короче говоря, я совершал недурственное путешествие под ручку с Арлекином и Бригеллой, а точнее говоря — с Пиноккио и Сверчком.

Еще не зная, что за фильм я буду делать, я, наверное, с преувеличенным усердием, ведя себя как этакий прораб, велел построить площадь городка, каких немало между севером Италии и центром. Я не хотел отсылок ни к чему конкретному, напротив, чтобы элементы были простыми, часто виденными, узнаваемыми, в конечном счете незаметными. Я льщу себя надеждой, что создал не один из городков, а Городок, площадь итальянского сверхгородка, где высится готическая церковь, и палаццо эпохи Возрождения, домик в стиле короля Умберто, рационалистский дом фашистского периода, постмодернистский прозрачный пластиковый храм. Ансамбль привычнейших фасадов, делающих городок почти невидимым.

Весь съемочный период я вел себя так, будто этот городок на самом деле обитаем. С архитекторами обсуждал характер мостовой, решал, каким нам сделать каждый магазин под портиками, что поставить в той витрине, что поместить в эту и какими будут речка, крыши, черепица и балконы. И, глядя, как три-четыре сотни мастеров не покладая рук сооружают этот городок совсем как настоящий, я раздумывал: о чем теперь рассказывать?

И отвечал себе: увидишь, кто-то выглянет потом в это окно, начнет прогуливаться там под портиками и разглядывать витрины, в этом киоске будет продавать газеты киоскер, а на церковный двор, возможно, выйдет как-нибудь священник... Тут и там у окон поместил я нарисованных людей и постепенно с помощью флюидов двух актеров-персонажей смог найти конец клубка...

И возник портрет моей страны, страны, в которой мы живем.

Вступительные титры проходят под щелкание хлыста, которому вторят неумолчным эхом гомон, бормотание, каркание ворона, подхваченное его сородичами, щебетание, клики и свист иных пернатых, сливающиеся в оглушительный гул. В гуле выделяются человеческие голоса, настойчиво, без умолку зовущие: «Сальвини, Сальвини, Сальвини!..»

На последний титр наплывом — колодец посреди пустынной местности, погруженной во тьму. Одинокий голос еще раз произносит:

— Иво Сальвини.

Деревенский дом. Колодец. Ночь

Хрупкая фигурка (Иво Сальвини) пугливо приближается к круглому деревенскому колодцу, освещенному холодным светом полной луны, похоже, чтобы выяснить, не оттуда ли доносится какое-то журчание.

Приблизившись к колодцу, человек (у него удлиненное лицо с острым подбородком, несколько растерянный взгляд из-за стекол очков, одет он довольно старомодно, на шее длинный шарф) обращается к отсутствующим слушателям.

И в о. Вот, слышали? Меня зовут! Меня позвали!

Сальвини склоняется над приоткрытым колодцем в надежде вновь услышать «голос», но, увы, напрасно. Какое-то мгновение, глядя на сияющую в небе луну, он чувствует волнение, как будто существует некая таинственная связь между колодцем и луной. Внезапный шум отвлекает его, и он в испуге прячется за колодцем.

По сушняку приближается компания деревенских шалопаев. Озираясь, они останавливаются, и один, похоже, вожак, собирает у прочих деньги.

П а р е н ь. Все мне отдали? Ты еще не платил! Давай-ка и за прошлый вечер!

Сунув мелочь в карман, парень с довольной ухмылкой ведет всю братию к дому с освещенными окнами, откуда доносится громкая ритмичная музыка.

Сальвини, явно знающий их, устремляется следом.

П е р в ы й к р е с т ь я н и н *(указывая на него другим)*. И этот тоже хочет? Ну, пойдем.

И в о. Да, да, а куда?

Стараясь не шуметь, оболтусы приближаются к окну и медленно открывают наружные ставни.

В т о р о й к р е с т ь я н и н. Осторожней ты!

Монтажная запись по фильму Аурелиано Луппи. Дается в сокращении.

«Голос Луны». Роберто Бениньи

Джульетта Мазина и Федерико Феллини на съемках фильма «Ночи Кабирии»

Третий крестьянин. Открой пошире!

Первый крестьянин. Нет, заметит.

В доме, не подозревая о присутствии непрошеных зрителей, немолодая уже женщина с пышными формами, на вид скорей домохозяйка, чем баядерка, развязными движениями, пританцовывая в ритме музыки, постепенно раздевается.

Иво. А-а, вот оно что...

Первый крестьянин. Вчера лучше было видно. Занавески были шире приоткрыты.

Наблюдая это зрелище, оболтусы постанывают от удовольствия, один даже дотрагивается до зада стоящего впереди.

Домохозяйка-баядерка, закончив свой стриптиз, комично плюхается в кресло, так, что заплясали ее огромные груди. Парень, собиравший деньги, замечает Сальвини и бросается к нему.

Парень. Давай деньги! Деньги давай!

Иво. Что? Какие деньги?

Парень. Даром хочешь пялиться на тетку? Вот сейчас проткну ножницами, как индюка! Вчера мне тоже не платил! Как дам сейчас, на своих не уйдешь!..

Второй крестьянин. Да ладно тебе, где он денег-то возьмет? Оставь, пускай стоит! И нам дай поглядеть! Густаво, забери у него ножницы!

Но парень продолжает гоняться за Сальвини, угрожающе наставив на него свое «оружие». К счастью, его останавливают.

Иво *(подмигивая и кивая в сторону домохозяйки-баядерки)*. Наверно, у Юноны, у жены Юпитера, такие же были красивые, большие... Знаете, наверное, эту историю: она под деревом заснула, грудь наружу, а поблизости возьми да и случись маленький Геракл, как увидел — кинулся и ну сосать, пока...

Парень. Нет, дайте мне его! Ишь, зубы заговаривает! Вот сейчас как врежу! Ты давай плати!

Он вырывается из рук приятелей и кидается на Сальвини. Но другие, вновь схватив его, освобождают Иво.

Домохозяйка-баядерка, заметив посторонних, подает голос.

Голос женщины. Хулиганы, пьянь, не лезьте к людям, которые хотят спокойно спать! Как бедного Оттавио не стало, так и нет покоя!

Парень. Тетя, я-то у тебя на что?

Вновь бросается на Сальвини.

Иво. Помогите!

Неожиданное появление из-за угла человека, ведущего велосипед (это Пигафетта, могильщик; на нем тяжелое пальто с меховым воротником, в руках электрический фонарик), заставляет парня умерить свой пыл. Унимаются и остальные.

Пигафетта *(с заметным неаполитанским акцентом)*. Хорош племянничек! Добрый вечер! *(Потом, обращаясь к Сальвини)* Можешь сам идти?

Иво. Да-да, спасибо, все в порядке.

Из дома снова слышен голос женщины, обращенный теперь к Пигафетте.

Голос женщины. Вот бесстыжие, синьор Пигафетта! Гоните их!

Пигафетта. Эрсилия, да ничего, это мой друг Сальвини, мы давно не виделись, я его провожу. Пойдем, пойдем!

Пигафетта уводит Сальвини. Они направляются к освещенному строению, которое виднеется вдали.

П и г а ф е т т а *(глядя пристально, с подозрением).* Послушай-ка, что ты делал здесь в такое время? Опять за старое?!

И в о. Нет, правда нет. Я, честное слово, стараюсь держаться! Уши зажимаю, а они все равно еще громче! Например, вот тот колодец раньше никогда меня не звал. А вечером вчера вдруг началось: «Нам надо кое-что тебе сказать, такое важное...»

П и г а ф е т т а. Не слушай их, они тебя морочат, навевают сны, хорошие, плохие, какие захотят. Надо прикрывать их на ночь.

И в о. Но когда их закрывают, я потом...

П и г а ф е т т а. Говорю тебе, подальше от колодцев!

Их перебивает голос женщины, тоже шагающей по тропинке к стоящему вглубине освещенному зданию.

Женщина — жена гобоиста — маленькая, чудно одетая, в белой шляпке с полями и с большой сумкой, сердито говорит идущему за ней человеку средних лет — журналисту: «Не хочу, чтоб он вас видел, еще подумает, что это я вас привела».

Ж у р н а л и с т. Но я же должен сделать свое дело! Должен с ним поговорить! Осторожно!

Журналист по-рыцарски поддерживает женщину, попавшую ногой в ямку.

В темноте за их спинами раздается голос Пигафетты.

П и г а ф е т т а. Помочь вам, донна Гертруда?

Жена гобоиста, обернувшись, замечает Пигафетту.

Ж е н а г о б о и с т а. А, это ты, Пигафетта! Я тут задержалась, он все время у меня просил фаршированные кабачки, вышли вкусные, но провозилась долго.

Ж у р н а л и с т. Ты давай, иди вперед, а я как будто случайно здесь оказался.

Но женщина как шла, так и идет к освещенному строению; теперь уже понятно: это кладбище. Журналист следует за ней.

Кладбище. Ночь

Кладбище освещено прожекторами, горящими там, где возводят новое крыло, прикрытое сейчас прозрачной пленкой. Повсюду видны строительные леса, балки, горы кирпичей.

Анджелино, маленький скромный помощник могильщика, сигналит фонарем, указывая женщине дорогу.

А н д ж е л и н о. Рад стараться.

Ж е н а г о б о и с т а. Анджелино, я сразу к нему, а то они остынут.

А н д ж е л и н о. Идите, он ждет вас не дождется. Он сегодня вечером какой-то нервный.

Женщина входит на территорию кладбища, за ней проскальзывает журналист.

Призывно посвистывая, заходит и Пигафетта вместе с Сальвини.

И в о. Растете, расширяетесь! Еще бы, ведь сколько народу прибывает!

П и г а ф е т т а. И никто не убывает. Значит, им здесь хорошо!

Женщина, пройдя под аркой, подходит к нише во втором ряду снизу, откуда высовывается по пояс живой человек (гобоист).

Похоже, чувствуя себя вполне удобно и вольготно, он кивает Пигафетте, на которого его жена набрасывается с раздражением.

Ж е н а г о б о и с т а. Да, кстати, синьор Пигафетта, я обязательно про все это мэру расскажу. Вы не можете решать все сами, вы простой могильщик.

П и г а ф е т т а. Да, и почитаю это для себя за честь.

Ж е н а г о б о и с т а. Но как же вам такое в голову пришло?

П и г а ф е т т а. Профессор попросил меня помочь. А я не спрашиваю у людей, зачем. Если он хочет там спать, кому он мешает? Он, может, ставит опыт!

Ж у р н а л и с т. Здесь сейчас столько берут! Так что он прав. Да-да!

Жена гобоиста предупреждает вопрос мужа.

Ж е н а г о б о и с т а. Этого не я сюда привела. Он сам за мной увязался.

Г о б о и с т *(заметив Сальвини, с подозрением).* А второй кто?

П и г а ф е т т а. А второй со мной. Все в порядке.

Женщина достает из сумки салфетку, нож, вилку, ложку и раскладывает их в нише перед блаженно покуривающим мужем. Погасив сигарету, тот со вкусом принимается за еду.

Г о б о и с т. Ну, так что ты скажешь мне? Все так же слышно?

Ж е н а г о б о и с т а. Не знаю, по ночам я сплю.

Журналист, осмелев, пытается вмешаться в разговор супругов.

Журналист. Можно парочку вопросиков? Ну хоть парочку, чтобы мне не ударить в грязь лицом перед начальством.

Гобоист. Никаких вопросиков, тем более ответиков. Потом скажут, что я не в своем уме.

Вмешивается жена, причесывающая свои длинные волосы.

Жена гобоиста. Уж будто бы в своем! *(Обращаясь к журналисту)* Ну скажите, может ли нормальный человек, с отличием окончивший консерваторию, специалист по контрапункту, пасть так низко? Мой папаша сразу раскусил его: не выходи за него, говорил, даже в церкви все знаки делал: беги! Но он музыкой своей меня приворожил.

Гобоист. Вот так и болтаем про музыку всякие глупости, когда ее на самом деле надо запретить. Законом запретить! Она чинит насилие.

Журналист. И в чем, простите, проявлялась агрессивность инструмента?

Жена гобоиста. Расскажи! Он говорит, что гобой двигал мебель.

Гобоист. Определенные ноты — терцина шестнадцатых, соль-ля до-ми. Это сочетание в средние века называли «дьяволюс». Как будто ящерица пробегает от копчика к затылку! В тот вечер дома, помнишь, Гертруда? Я перед концертом в городском театре репетировал свою партию и вот дошел до этих нот...

Дом гобоиста. Ночь

В гостиной скромного дома человек играет на гобое. После нескольких нот стоящий у стены буфет начинает скользить вдоль нее, словно движимый тайной силой; слышен громкий звон стекла.

Гобоист. Гертруда!

Голос жены. Что?

Гобоист. Он передвинулся! Сейчас! Я что, сошел с ума! Мне что, привиделось?

Кладбище. Ночь

Жена гобоиста. Конечно!

Гобоист. А потом однажды ночью в мой дом заявились они... заправилы.

Дом гобоиста. Ночь

Музыкант перестает играть, взволнованный присутствием троих пристально глядящих на него людей.

На большом диване сидит пожилой господин (профессор Фальцони) — кругленький, с окладистой «профессиональной» бородой, в маленьких очках, которые не могут скрыть его косоглазия. За его спиной стоит, облокотившись на спинку дивана, господин с залысинами (доктор Брамбилла) — элегантно одетый, с ярким платком на шее. Третий (докторишка) выглядит скромней; сидя на стуле, он что-то шепчет профессору на ухо.

Гобоист смиренно, словно извиняясь, обращается к гостям.

Гобоист. Господа, спасибо за оказанную честь! Я разучивал свою партию... Там есть этот пассаж, этот дьявольский интервал!

Гости укоризненно вздыхают.

Гобоист. Некоторые аккорды нужно просто запретить! Какие? Только вы не говорите, будто сами этого не знаете! Ведь в эти интервалы, в эти паузы проникают призраки, проникают холод, темнота, и музыка творит с тобою все, что ей угодно. Как защититься от того, что постоянно тебе что-то обещает, обещает — и не сдерживает обещаний?

Профессор Фальцони. Что же было вам обещано?

Гобоист. Да то же, что и всем: спокойствие, радость, забвение, что все мы будем счастливы, все признаны, включая и меня, а ведь на самом деле ничего подобного... Гертруда!

Он медленно кладет инструмент на стол и снимает очки.

Кладбище. Ночь

Яростно и удрученно гобоист, сидя в своей нише, стучит кулаками и кричит.

Г о б о и с т. Но порою в полнолуние он и там, в земле, продолжает играть, и я его слышу, все равно слышу...

Во тьме, пронзенной огоньками лампад, раздается печальный, будоражащий голос гобоя, издающего четыре ноты...

В глубине галереи — Пигафетта и Анджелино. Пигафетта, глядя в небо, насвистывает — явно подзывает какую-то птицу.

А н д ж е л и н о . Не летит, не хочет, уже поздно. Не прилетит сегодня, слишком сыро.

Сальвини — он не слушал рассказ гобоиста, а бродил, присматриваясь, — наконец нашел то, что искал: нишу своего деда.

И в о. Здесь мой дедушка! Вон там, на самом верху!

Он поднимается по лестнице-треноге к надгробной плите деда; видны большая фотография, даты жизни и надпись: «Сальвини Джачинто».

В задумчивости Иво садится на ступеньку.

И в о. Никуда не денешься от этого вопроса. Как же так: ничего про вас не известно... Никогда ничего ни про кого... Я знаю, вы все умерли, и все вы были люди славные, все были молодцы, не так-то это просто... У меня вот никогда не выходило... А теперь вот с вами больше невозможно встретиться, не может этого случиться, не должно ведь? Только где вы? Иногда я думаю: наверное, есть на свете где-нибудь... местечко, есть дыра, ведущая туда, в тот мир...

Он поднимает взгляд и, пораженный, видит: в потолке над самой головой его открылась круглая дыра. Он осторожно поднимается еще на две ступеньки, просовывает голову в дыру и видит плоскую крышу; в этот самый миг над ним в лунном свете проплывает тень птицы, летящей на свист Пигафетты. Это ворон, медленно и плавно планирующий к Пигафетте и Анджелино.

П и г а ф е т т а. Я здесь, красавец мой, я здесь!

А н д ж е л и н о. Где ты был, бродяжка?

Слышны раскаты грома, падают первые капли дождя. Гобоист располагается в своей нише, которая для него теперь и постель, и дом; жена уходит.

Поле. Ночь

Среди облаков и вспышек молнии катит продуваемый ветрами под дождем открытый экипаж; на козлах двое в черных плащах и цилиндрах. Сзади под зонтиком улыбающийся и довольный профессор Фальцони, мы его уже встречали в доме гобоиста.

Сальвини, который, пытаясь хоть как-то укрыться от дождя, натягивает на голову пиджак, смотрит на коляску так, как будто нет на свете ничего естественней, чем в этот час в такую погоду ездить в экипаже, да к тому же открытом.

И в о. Так я представлял себе Всевышнего на колеснице. «Вот он едет!» — говорила бабушка, когда гремел гром.

Он бежит, чтобы укрыться от дождя, под большое дерево; в это время небо разрывают грохот грома и вспышка молнии; кажется, что светится все дерево.

И в о. Чудо! До чего люблю грозу! Помню, еще в детстве чувствовал такую радость, такое ликование, что не слышал даже, как бабушка меня звала: «Пиноккино-о-о-о!»

Г о л о с б а б у ш к и. Пиноккино-о-о-о!

Возникает черная фигура бабушки; она бежит к дереву, подпрыгивая. Как огромная наседка, бабушка приподнимает свою просторную черную юбку, чтобы спрятать внука от дождя.

Б а б у ш к а. Пиноккино, залезай, пошли домой!

Счастливый Сальвини под прикрытием бабушкиной юбки идет к большому деревенскому дому.

«8 1/2». Рабочий момент. Феллини и Клаудиа Кардинале

Дом Сальвини. Ночь

Большая комната, одновременно кухня и спальня, в доме Сальвини. У огромного горящего камина на полу сидит он сам в длинной белой ночной рубашке, с полотенцем вокруг головы и потягивает из чашки горячее молоко. Мокрые его ботинки, стоящие явно слишком близко к огню, дымятся, будто бы горят.

В комнате, как было поневоле принято в деревенских домах, собраны самые разные вещи: висящий на стене велосипед, огромная кровать с тяжелыми деревянными спинками, прислоненная к стене простая крестьянская лестница, кресло-качалка, куча яблок в углу.

От стены к стене протянута веревка, на ней от каминного тепла сушится простыня.

Бабушка, тоже в белой ночной рубашке, развешивает на веревке белье.

Б а б у ш к а . Ну вот, подгорели твои башмаки, и ты стал еще больше похож на Пиноккио.

Бабушка снимает с внука мокрые ботинки.

Б а б у ш к а. Ну, пойдем ложиться!

И в о. А Луна потом придет? Знаешь, бабушка, а я сегодня утром превратился в тополь!

Б а б у ш к а. Молодец! Большое достижение! *(Смеется.)*

Сальвини подходит к лестнице, прислоненной к стене, и, увлеченный собственным рассказом, начинает подниматься.

И в о. Да! Я должен рассказать тебе! Не так уж это трудно. Вышло все само собой. Я сел с ним рядом и спокойно так спросил: «Тополь, тополь, как ты поживаешь?» И он мне сразу дал это почувствовать. Ноги мои погрузились в землю, пальцы на них вытянулись в разные стороны, как корни, рук у меня стало четыре, десять, сто, в волосах задул такой свежий, чистый ветерок, и я вдыхал его своими листьями... на голове у меня были не волосы, а миллионы листиков... Я оказался в небе... высоко-превысоко, и дом казался сверху маленьким премаленьким. Тебя я тоже видел на току, совсем малюсенькую... Я кричал тебе, кричал: «Бабуля, бабушка!..»

Б а б у ш к а. Ну ладно, хватит, слезай. Тополя ночами тоже спят.

И в о. А ты правда меня, бабушка, не слышала?

Бабушка стаскивает внука с лестницы, чтобы уложить в постель.

Б а б у ш к а. Иди сюда, Пиноккино, залезай.

Комната теперь освещена лишь пламенем камина; Сальвини и бабушка лежат в огромной кровати.

Сев на постели, Сальвини взволнованно смотрит на луну, сияющую в небе за оконным стеклом.

И в о. Я так люблю вспоминать! Больше, чем жить. Впрочем, разве это не одно и то же? Я помню, в ту грозовую ночь мне захотелось пойти к...

Площадь в поселке. Ночь

Мы приближаемся к поселку; вспышка молнии озаряет светящиеся глаза кошек, изображенных на большом рекламном щите.

По-прежнему прикрывая голову пиджаком, Сальвини под проливным дождем оказывается на пустынной площади.

Он смотрит вверх на закрытое ставнями окно дома, перед которым стоит. Подняв с земли камень, разбежавшись, запускает им в окно.

Вскоре ставни отворяются, и появляется улыбающееся девичье лицо: это Сузи.

С у з и. Ты? Иди отсюда, уходи!

И в о. Что вы делаете? Спите? У меня для вас письмо. Нет, не от меня, но вы обрадуетесь, вы его ждете...

С у з и. Но здесь темно. Перегорели пробки.

И в о. Я на секунду поднимусь, на одну секундочку, честное слово.

С у з и. Подожди, глупый, я сейчас спущусь.

Девушка захлопывает ставни; Сальвини бежит к входной двери.

На несколько мгновений его внимание привлекает витрина магазина, где несмотря на то, что не горят огни, видны три манекена в свадебных платьях, поворачивающиеся вокруг своей оси под рождественский перезвон. Но голос Сузи возвращает его к реальности.

Г о л о с С у з и. Входи, щепка!

Холл дома конца прошлого века. Ночь

У Сузи, девушки, которую мы видели в окне, круглое жизнерадостное лицо; оно кажется еще круглей благодаря ее прическе, многочисленным бигуди и бантикам. Очевидно, она спала — на ней длинная ночная рубашка, на плечи наброшена кофта, в руке зажженная свеча.

С у з и. Тихо, тихо!

И в о. Тихонечко... Ш-ш!

С у з и. Какой ты мокрый!

И в о. Ну, немножечко!

С у з и. Разве можно в этом оставаться? Раздевайся!

Сузи любовно снимает с него мокрый пиджак и набрасывает ему на плечи свою кофту.

И в о. Да, но здесь не высохнешь... Пойдем наверх, ты ведь сама сказала, что я мокрый.

С у з и. Да ты что, того?

И в о. Наверху я за одну минуту высохну. Ну, дай я поднимусь!

С у з и. Ты шутишь!

Сальвини подталкивает Сузи к лестнице.

И в о. Клянусь тебе, пробуду там не больше полминуты. Ну, всего секундочку! Ну, миленькая, ну, иди вперед, вот так!

С у з и. Нельзя!

Хоть Сузи и сопротивляется, Сальвини, подталкивая ее, преодолевает первый лестничный марш.

И в о. Осторожно, не споткнись о ступеньки! Сузи, миленькая! Сколько раз во сне входил я в этот дом и шел по этой лестнице, каждую ночь, и вот теперь благодаря тебе я это делаю на самом деле.

С у з и. Будь умником, послушай меня, возвращайся домой! Подумай сам, на что ты меня толкаешь... Ой, падаю, держи!

Сузи, поглощенная эротической игрой, отклоняется к перилам и, предлагая себя ему, постанывает от удовольствия.

С у з и. Послушай... ну, а я тебе ни капельки не нравлюсь?

И в о. Почему, ты вызываешь у меня больше чем симпатию, расположение... Но уважение к тебе... пусти, я только гляну на нее издали, от двери, Сузи! Только от двери!

Сузи так охвачена желанием, что и не замечает, как Сальвини,взяв свечу, бросается вверх.

С у з и. Да, нет, да, да, нет... Куда ты?

Разочарованная, рассерженная Сузи бросается наверх, чтобы остановить Сальвини и отобрать свечу.

С у з и. Уйди оттуда! Прочь, спускайся! Хватит, хватит!

И в о. Не войду, не бойся, я останусь здесь. Чуть-чуть только дверь приоткрою. Ну, дай мне на нее взглянуть разок, один разочек, Сузи, я не разбужу!

С у з и. Вот крик-то поднял! Что это с тобой?!

И в о. Тсс, тихо!

Сальвини приоткрывает дверь в спальню Сузи и ее сестры Альдины.

С у з и. Боже мой!

И в о. Ну, подними свечу, посвети на нее немного.

Спальня Сузи и Альдины. Ночь

Комната освещена так слабо, что Сальвини не удается как следует разглядеть спящую девушку, от которой, кажется, исходит слабое сияние.

С у з и *(чуть не плача)*. Прошу тебя, если ты хоть немножко любишь Альдину, уйди!

Но Сальвини не отступает, наоборот, отбирает у Сузи свечу.

И в о. Тсс... Дай мне...Я взгляну всего один разок... тсс...

С у з и. Нет... нет... нет...

И в о. Будь умницей.

Он украдкой приближается к кровати и видит наконец лицо своей желанной — белое, прозрачное, источающее какой-то волшебный свет.

И в о. Она похожа на Луну. Она — Луна. *(Восторженно бормочет стихи Леопарди.)* «Что делаешь на небе ты, Луна? Безмолвная, ответь. Восходишь вечером, бредешь одна...»[1]

Разбуженная голосом Сальвини, Альдина, увидев перед собой его фигуру, таращит глаза и в испуге кричит.

А л ь д и н а. Кто это? Кто это? На помощь! Сузи, Сузи, вор! Там вор! На помощь, Сузи!

В ужасе крича, Альдина хватает туфлю и кидает ее в непрошеного гостя. Сальвини, отражая удар, ловит ее на лету, но при этом роняет свечу, которая гаснет. В темноте, пока под крики Альдины Сузи ищет на полу свечу, Сальвини убегает.

Площадь городка. Ночь

Дождь почти стих. Площадь еще мокрая и пустынная; слышно, как на колокольне бьют часы.

Автомобильные фары высвечивают человека, стоящего под зонтиком у памятника. Это префект Гоннелла. На нем старый, уже бесформенный белый плащ, в руке большая сумка. Одновременно со светом фар его настигает голос водителя, доктора Брамбиллы.

Д о к т о р Б р а м б и л л а *(смеется)*. Гоннелла, даю вам слово чести, что я за вами не шпионю. Я только хочу вас убедить пойти домой. Идите спать, пока не влипли в какую-нибудь историю. Нам дорого ваше здоровье!

Но советы доктора выводят префекта Гоннеллу из себя.

П р е ф е к т. Что вы себе позволяете? Кто дал вам право приставать к прохожим? Я здесь по своим делам. Я работаю, ра-бо-та-ю!

Д о к т о р Б р а м б и л л а. Не сомневаюсь, но позвольте все же мне... Кого вы ищете в такое время? Вы не видите, что никого здесь нет? Если вы меня послушаетесь, мир не рухнет. Отправляйтесь спать, а перед сном примите капли из зелененькой бутылочки. Сделайте, как я говорю.

---

[1] Л е о п а р д и Д. Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии (*пер. А. Ахматовой*).

П р е ф е к т *(презрительно)*. Вы никто! Запомните, я врачом вас не считаю, ясно? Я прошу, отстаньте от меня, мне провожатые не требуются, я дорогу знаю.

Префект Гоннелла направляется к дому.

Дом префекта Гоннеллы. Лестничная площадка. Ночь

Сосед Гоннеллы сухонький старик (Сальваторе) бегом возвращается в свою квартиру.

Квартира префекта Гоннеллы. Ночь

Префект в постели, спит. Сальваторе и его друг старичок стоят над ним во тьме и тихо, словно опасаясь разбудить его, говорят с ним.

С а л ь в а т о р е. Доктор Гоннелла, отдыхайте спокойно.

С т а р и ч о к. Мы здесь, вы спите, и все.

С а л ь в а т о р е. Мы обо всем позаботимся. Вам что-нибудь нужно? *(Тяжело дыша.)* Может быть, ромашки?

Разбуженный их голосами префект открывает один глаз и всматривается в стоящие над ним фигуры. Сначала он немного удивлен, потом ему становится смешно, и он, сев в постели, смеется.

П р е ф е к т. Что, уже нельзя спокойно побыть в своей комнате? Чуть глаза закроешь — сразу вы, просачиваетесь сюда, чтоб *(переходит на крик)* заразить меня своим зловонным дыханием*! (Зажигает свет, рывком вскакивает в постели и продолжает кричать.)* Но не советую со мной шутить! Со мною шутки плохи! Я знаком с военным ремеслом, и — вжик-вжик-вжик!

Префект делает смешные выпады, направленные против невидимых врагов, но тут же замечает, что в комнате никого нет и уже почти рассвело. Он оглядывается вокруг, обходит шкаф, стоящий почему-то в середине комнаты, в поисках враждебных призраков — никого! Вдруг его внимание привлекает шум: дверца шкафа вдруг сама собою отворяется. Там, внутри, хорошо виден портрет немолодой женщины. Расстроившись, префект закрывает дверцу, сказав, однако, портрету.

П р е ф е к т. Эти гнусные призраки так и норовят заразить меня своей ужасной болезнью — старостью. Но я не дамся, я умею защищаться, ничего не выйдет!

Площадь городка. День

Площадь в базарный день.

Люди расхаживают между лотками бродячих торговцев, среди которых выделяется Рыжий — зазывала, прозванный так за цвет шевелюры; он расхваливает с грузовика-прилавка свой товар: платья, джинсы, юбки...

Несколько рабочих с помощью экскаватора ведут работы в канализационном люке. Тут же стоят два фургона, в которых обычно перевозят мебель. К ним подкатывает автобус с японскими туристами; у каждого непременный фотоаппарат.

Р ы ж и й. Дамочки, берите, все дарю. Давайте, подходите, обслужу по первому разряду! Рыжий к вам приехал! Ваш придурок с вами! Милые мои, вы у меня найдете все, что пожелаете, для дома, для постели, для интимных нужд, для ванной. Гляньте на халаты, истинное слово!

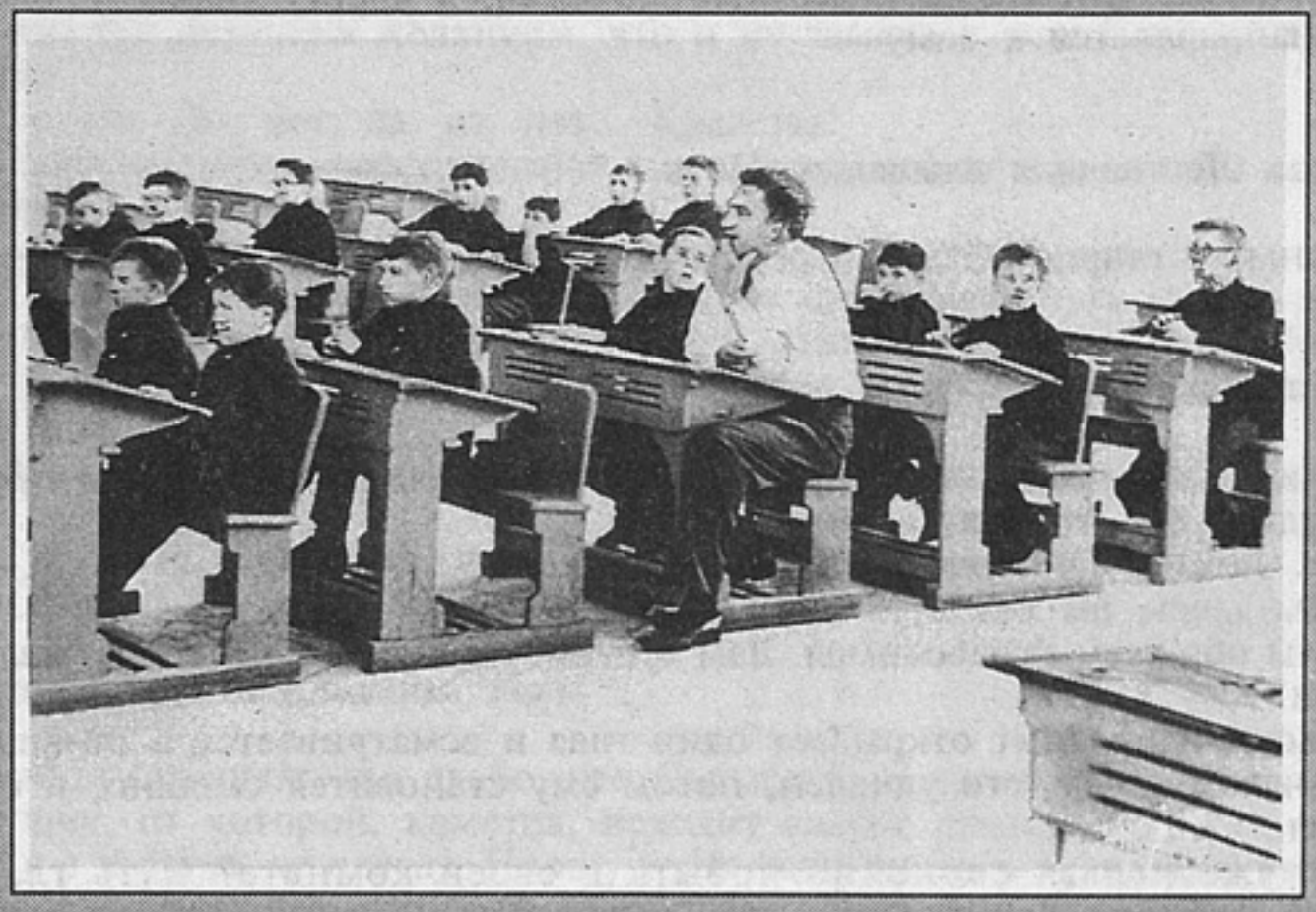
Г в о з д ь. Рыжий, компаньон мой, говорит, что он в дурдоме работал санитаром, только я не верю, он там сам был пациентом, а теперь у него это дело и я подцепил.

Сальвини, сидя на ступеньке у памятника посреди площади, задремал.

Разбуженный гамом и колокольным звоном, он видит перед собой японских туристов. Движимый внезапным побуждением, он вскакивает, подбегает к одному из них и вырывает у него из рук «Полароид».

Чуть растерявшийся японец не сопротивляется, поскольку, хоть и не понимает ни слова из того, что говорит Сальвини, догадывается: чудной этот субъект просто-напросто сам хочет сделать снимок.

И в о. Стойте! Извините, я сейчас верну. Я на минутку! Ой, смотрите, сколько их,



«8 1/2». Рабочий момент

тарелок, вот сейчас слетают с колокола! Вы не видите? Серебряные, цвета старого серебра. Они влетают вот сюда мне в голову и бесшумно вылетают, да-да-да! *(Сальвини фотографирует колокола, но остается очень недоволен: «Не вышло!» Разочарованный, возвращает «Полароид» владельцу.)* Ну вот, не получилось. Ничего сейчас не вышло, но скоро можно будет снять и то, чего никто другой не видит. Вы, японцы, впереди во всем, и вы могли бы очень мне помочь, а я помог бы вам.

Р ы ж и й. В магазинах? Вы там не найдете ничего, кроме благих намерений, а здесь все настоящее. Все отменного качества! Носки вот — натуральный фильдекос. Доставьте радость муженьку, а то когда он разувается, то туфли его лупят по рукам...

Местный приходской священник (дон Антонио), из разряда молодых современных служителей культа, помогает рабочим выгрузить статую Мадонны. В грузовике их много — одинаковые, белые, без всяких украшений.

Д о н А н т о н и о. Давайте я вам помогу. *(С сомнением смотрит на статую.)* Вроде она выше была, эта статуя... Отнесем ее в церковь.

Громко сигналя, чтобы заявить о себе посреди всего этого хаоса, подъезжает машина, шофер в униформе останавливает ее перед банком. Из машины вылезает маленький субъект — хорошо одетый, с властными манерами, видно, что привык командовать. Это коммендаторе Коки, местный богатей-землевладелец.

Д о н А н т о н и о. А-а, коммендаторе! Значит, в воскресенье, да?

К о к и. Обещаю, дон Антонио.

Д о н А н т о н и о. Самая красивая!

К о к и. Приду в церковь полюбоваться!

Потом он обращается к директору банка, любезно вышедшему его встретить.

К о к и. С Детройтом связывались?

Д и р е к т о р б а н к а. Коммендаторе, все в сборе, включая президента.

Указывая на статуи Мадонны на грузовике, велеречивый господин (адвокат) обращается к стоящему рядом приятелю.

А д в о к а т. Ведь это не случайное, а наоборот, символическое доказательство того, что Мадонны — это такая порода! Я говорил это всегда, а дон Антонио сердится.

Д о н А н т о н и о. Господин адвокат, я себе не представляю, как такой серьезный, всеми уважаемый специалист, как вы, может забавляться тем, что говорит такие глупости!

Рыжий невозмутимо продолжает заниматься своим делом.

Р ы ж и й. Вот чудо из чудес! Жалко, что их так мало осталось — расхватали все.

Тарелки, сковородки, чашки, глиняные плошки, блюдечки — я их, наверное, продал целый миллион! Даже если, дамочки, вы не умеете готовить, все, что ни положите в эту посуду, покажется едой из «Гранд-отеля».

А д в о к а т. Не понимаю, дон Антонио, что в этой теории кощунственного? Я же ведь не говорю «особый народ», я говорю «особая порода».

Японская туристка подходит к приятелю адвоката, чтобы узнать, как называется церковь.

Пока рабочие несут статую Мадонны к церкви, какая-то старушка дотрагивается до нее и крестится.

С т а р у ш к а. Мадонна, помоги моему внуку Оттавио, чтоб ему, бедняжке, наконец заплатили за проданный мотороллер!

Д о н А н т о н и о. Адвокат, смените пластинку!! Мы ведь эти ваши шутки — совершенно не смешные — знаем наизусть.

А д в о к а т. Мадонны любят жить одни, в сельской местности, они прячутся на верхушках деревьев и иногда являются прохожим, преимущественно пастухам, а чаще пастушкам.

Д о н А н т о н и о *(теряя терпение)*. Я попрошу вас! Вам что, сегодня утром больше делать нечего?

А д в о к а т *(по-прежнему с широкой улыбкой)*. Только непонятно, почему они всегда являются невеждам и почти никогда культурным, образованным людям, которые могли бы им задать конкретные богословские вопросы...

Дон Антонио прерывает свой диспут с адвокатом и бежит на помощь несущим статую рабочим.

Д о н А н т о н и о. Ребята, может, подождете? Вы же не знаете, куда ее ставить. Должен был уже прийти епископ, чтобы освятить ее, но что-то его нет пока...

Рабочие со статуей заходят в церковь в то мгновение, когда оттуда выходит женщина. (Мы видели ее портрет в доме префекта Гоннеллы.)

Женщина (герцогиня Альба) одета бедно и печально, но с претензией на изысканность: на ней кожаный жакет с потертым меховым воротником и вышедший из моды тюрбан. Ее лицо, изборожденное морщинами, ее карие глаза свидетельствуют о былой красоте.

Заметив во дворе Сальвини, герцогиня подходит к нему и шепчет.

Г е р ц о г и н я А л ь б а. Вы его когда-нибудь встречали?

И в о. Нет.

Г е р ц о г и н я А л ь б а. Больше не встречали? Может, я ошиблась? Извините.

Сальвини не успевает ответить, женщина уже прошла мимо.

Р ы ж и й. Давайте, дамочки, я здесь, я, рыжий псих. Все знают, я был санитаром в сумасшедшем доме, а потом как-то раз не вернулся с прогулки и теперь работаю для вас!

Задумавшегося Сальвини возвращает к действтельности девушка-панк (Росселла) в кожаном костюме.

Р о с с е л л а. Смотри, Рыжий! Пойдем отсюда.

Р ы ж и й. Тоска напала, жить на свете тошно.

Р о с с е л л а. Надеюсь, он с собою ничего не сделает?

И в о. Добрый день, как дела?

Р ы ж и й. Ты-то как? Давно тебя не видно. Минутку, дамочки, я с другом поздороваюсь, а вам пока — еще одно мое безумство: выбирайте три наряда, а платите за один, и завтра так, и послезавтра, когда захотите!

Р о с с е л л а. У нас все хорошо. Он в полном порядке!

И в о. Спасибо, все отлично! У меня хорошая полоса! Ни на что не жалуюсь.

Г в о з д ь *(ехидно посмеиваясь)*. Видал, в каком он порядке?

Демонстрируя, что его здоровье в норме, Сальвини несколько раз приседает.

И в о. Зарядку делаю все время, витамины ем.

Р о с с е л л а. С ним все отлично, гарантирую.

Молодой врач (докторишка), которого мы видели в доме гобоиста, заметив Сальвини в церковном дворе, подходит к нему.

Д о к т о р и ш к а. Я вас еще оттуда узнал, из-за портика. И сказал себе: «Хочу с ним поздороваться». Как поживает мой дорогой друг?

И в о. Какой удачный день, сколько приятных встреч!

Д о к т о р и ш к а. Весна!

И в о. Доктор, сколько глупостей вы от меня наслушались! Помните историю с кранами горячей воды?

Д о к т о р и ш к а. Если бы вы знали, до чего приятно это слышать! Молодец, Сальвини!

Р ы ж и й. А теперь свое слово скажет мой компаньон. Давай, Гвоздь, а то у меня голос пропал. Мадонна, видите, какое безобразие?

Г в о з д ь. Вот до чего мы дошли: не продаем рог изобилия... а выбрасываем. Почему? А потому что психи.

И в о. Теперь уже все, эти краны привели в порядок!

Д о к т о р и ш к а. Может быть, присядем и поговорим немного, вы не против?

И в о. Я, пожалуй, пойду.

Д о к т о р и ш к а. Жаль, жаль, но я не стану вас задерживать. *(Тут докторишка замечает, что Сальвини прячет под курткой дамскую туфельку)* Вы что, ее в ремонт несете? Золушкина?

И в о *(благодарно улыбаясь)*. Какая славная идея, почему-то мне очень приятно, что вы так сказали, спасибо. Но мне пора идти... Дело в том, что я не в силах больше оставаться в неопределенности, все время в ожидании, как будто на пороге. И ожидание это бесконечно... Я должен знать, вы мне должны помочь понять... Не только ради меня, но и ради вас, ради всех.

Д о к т о р и ш к а. Да, конечно!

И в о. И проблема эта все насущней, вы ведь понимаете? Я знаю, времени осталось мало. Ну, спасибо, доктор, всего вам.

Сальвини расстается с доктором и погружается в царящий на площади хаос. Проходит под стрелой экскаватора, подходит к барьерам, огораживающим открытый канализационный люк. Заинтересовавшись, он заглядывает вниз, откуда высовывается светловолосый малый (Джуанин Микелуцци), он довольно сердитый; опираясь на края люка, он снимает каску и, сплюнув, принимается ругаться на каком-то странном языке, изобилующем гортанными звуками.

Переводит этот странный язык его брат (Вито Микелуцци) — хорошо одетый, с лицом геометра, сидящий за импровизированным рабочим столом с бумагами. Судя по всему, именно он руководит работами.

В и т о. Джуанин говорит, что рано или поздно плюнет на голову этой шпионке.

Джуанин говорит на своем странном языке.

Не меняя положения, Джуанин хватает Сальвини за лодыжки и пытается трясти его, не переставая говорить на своем непонятном языке. Брат переводит, причесывая волосы, которые и так в безукоризненном порядке.

В и т о. Сегодня брат немножко нервничает. Но вы не беспокойтесь, он добряк, и потом, я вижу, вы ему понравились, и он хочет с вами поговорить.

Джуанин говорит на своем странном языке.

И в о. Можно, я взгляну?

Сальвини наклоняется к Джуанину, который хватает его за голову и радостно смеется.

Джуанин продолжает говорить на своем языке.

Сальвини тоже хватает Джуанина за голову и говорит с ним, как с маленьким.

И в о. Малыш, я ничего не понимаю, ну, ни слова. Что ты говоришь?

В и т о. Мы изобрели свой язык. Пришлось, чтоб нас не понимал директор. Мы с ним в колледже полжизни просидели.

И в о. И я! А вы в каком? Не в том, который был сначала крепостью, а после стал монастырем?

В и т о. В том самом!

В и т о. Он все на шпионку сердится. Говорит, что это она ведает адскими муками и велела ему там, внизу, в аду, сидеть и приводить его в порядок. Ведь и ад, бывает, разрушается, дырявится, ржавеет...

В и т о. Джуанин говорит, что ад такой и есть — железная труба, которая тянется через весь город и местами настолько узкая, что там можно только ползти, как змея.

И в о. Спущусь я на минутку, я умею!

В и т о. Стой!

И в о. Ну, на чуть-чуть!

В и т о. Я сказал: нет!

И в о. Значит, адский огонь, муки, дьяволы — все это...

В и т о. Нет, он говорит, что ничего подобного не видел.

В и т о. Джуанин говорит, что видел только червячков, что пробираются по трубам и, случается, выплескиваются с водой из кранов — в ванной и на кухне. Так он говорит. Он говорит, что это дьяволы, а виновата все она, шпионка. Он и сейчас ее видит, и днем. Говорит и вам: смотрите!

Джуанин продолжает говорить на своем языке.

Иво смотрит в небо, но ничего не видит.

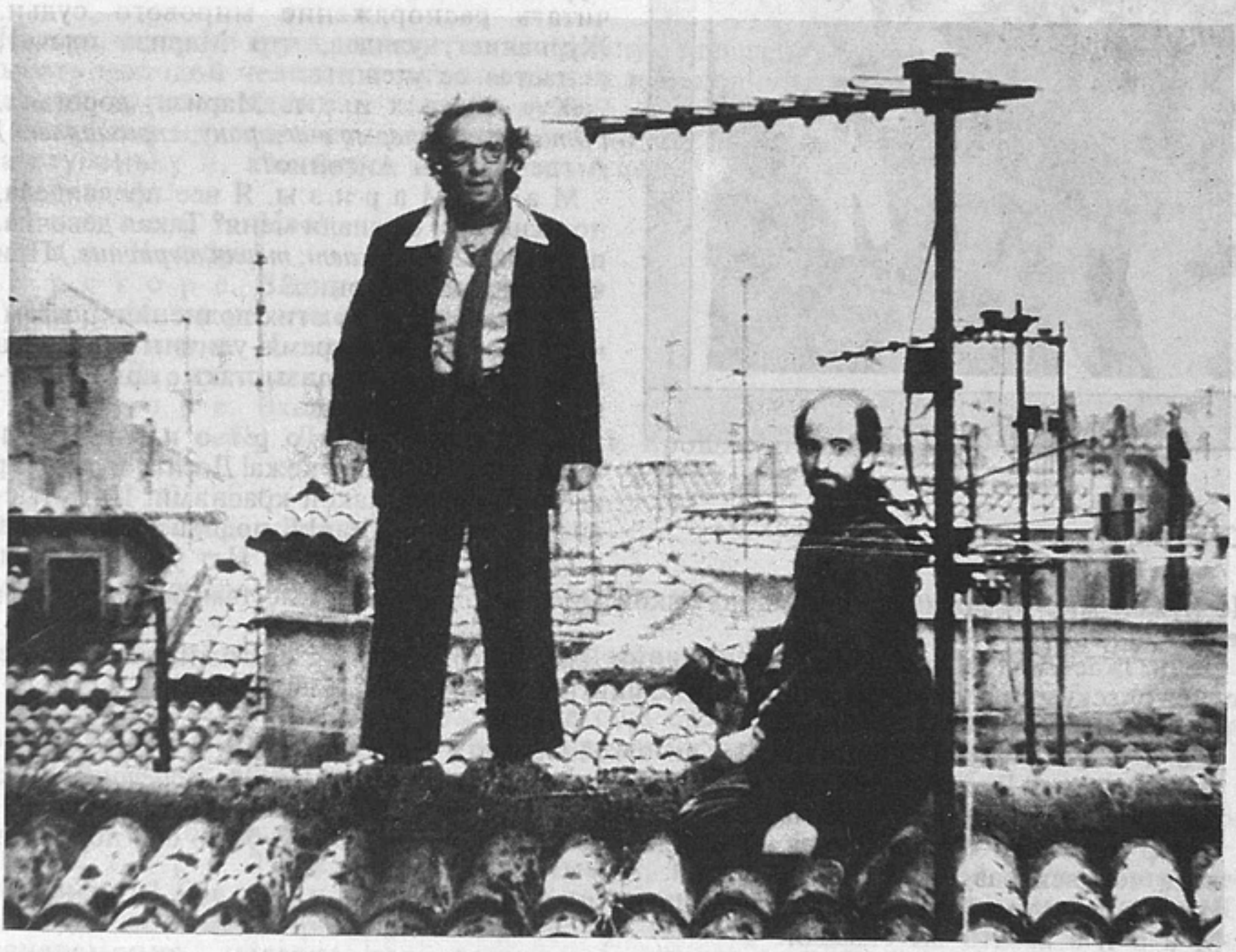
И в о. Что, где?

В и т о. Луна, она следит за нами тысячи лет.

И в о. И что же делать?

Джуанин лопочет на своем языке.

В и т о. Надо, говорит, ее убрать, зачем она нужна?



«Голос Луны». Роберто Бениньи и Анджело Орландо

Джуанин вновь надевает защитную каску и спускается; Сальвини провожает его любопытным взглядом.

И в о. Ну, пока, малыш, работай.

Совсем рядом несколько рабочих переносят большое настенное зеркало.

У л и ч н ы й р е г у л и р о в щ и к (*указывая на рабочих*). Это Мариза съезжает, получила развод и вывозит мебель.

Мариза, владелица мебели, цветущая красотка, прелести которой подчеркивает облегающий красный костюм, с волнением наблюдает за действиями рабочих.

М а р и з а *(грузчикам).* Осторожней, это бешеные деньги! Дерево какое! *(Потом, охваченная волнением и отчаянием, прислонившись к грузовику, плачет.)* Ну почему же, почему?

«Сладкая жизнь». Рабочий момент

Неподалеку журналист слушает мать Маризы, элегантную особу, с пылом защищающую права своей дочери.

М а т ь М а р и з ы. ...движимость и недвижимость присуждаются вышепоименованной Маризе Мантовани — моей дочери, которая может располагать ими по своему усмотрению... Распоряжение мирового судьи, подписано вчера утром. Убедились? Ясно вам? Отдайте мою сумочку, спасибо, финиш!

Она грубо вырывает свою сумку, которую журналист держал, чтобы ей удобно было читать распоряжение мирового судьи. Журналист, увидев, что Мариза плачет, пытается ее утешить.

Ж у р н а л и с т. Мариза, дорогая... *(Отойдя с матерью в сторону, спрашивает.)* А где же дон Антонио?

М а т ь М а р и з ы. Я все предвидела, но разве они слушали меня? Такая девочка, подумайте! *(Фыркает, теряя терпение.)* При чем тут дон Антонио?

Не зная обо всех этих волнениях, о том, что подоспел не вовремя, уличный торговец подходит к отцу Маризы, также присутствующему при переезде.

У л и ч н ы й т о р г о в е ц. Купи бумажник, хорошая кожа! Десять тысяч лир всего! Смотри, какой красивый! Пять тысчонок, пять всего! Ну, подари своей жене!

О т е ц М а р и з ы. Нет у меня жены. Не нужен мне бумажник, ты на днях такой мне уже продал. Какие там подарки, я не делаю подарков.

Подъезжает молодой мотоциклист (мясник Дзардетто), крепкий, статный, весь в коже, со щегольским платком на шее, солнцезащитными очками на лбу.

Дзардетто замечает Сальвини.

Д з а р д е т т о. Эй, приятель! Как с головой-то? Порядок?

И в о. У меня? Да все нормально. *(Сальвини подходит к плачущей Маризе, прислонившейся к грузовику.)* Зачем так плакать, синьора Мариза? Простите, что я...

М а р и з а. Вот обида! Я ведь не хотела, чтобы так... Ведь можно было б и поладить, я ведь человек разумный...

И в о. А-а, тогда и впрямь беда, я знаю по себе.

М а р и з а. Что вы сказали?

И в о. Говорю: я знаю по себе, что нас, людей разумных, никогда не понимают.

М а р и з а. Но ведь я его люблю, я привязалась...

И в о. Может, это даже хорошо. Ну, ну, не надо!

Сальвини обнимает плачущую Маризу, стараясь ее утешить.

Ничуть не растроганный этой сценой, вмешивается Дзардетто.

Д з а р д е т т о. Мариза, ты же не ребенок! Знала ведь, что не такой тебе нужен мужик. Ну, иди ко мне, моя лошадка, ты как моя мотоциклетка, чистый динамит, я — твой бомбардировщик, созданный как будто бы специально для тебя! *(В подтверждение он поднимает руки, демонстрируя свою силу.)* Мы с тобою — атомная пара, скажешь, нет?

Дзардетто походит к Сальвини и все еще всхлипывающей Маризе.

И в о. Простите, как же это можно женщину назвать лошадкой, динамитом, мотоциклеткой? Не могу себе представить.

Дзардетто, оглядевшись, обращается к присутствующим.

Д з а р д е т т о. И как такого распустеху одного пускают?

Почувствовав себя оскорбленным, Сальвини снимает очки, готовый принять вызов.

И в о. Окажите кто-нибудь любезность, подержите мои очки, чтоб я...

Очки Сальвини хватает сам Дзардетто.

Д з а р д е т т о. Я подержу распустехины очки, давай сюда.

М а р и з а. Не трогайте его, прошу вас. Не сердитесь, он хоть и хвастун, но добрый. *(Идет к Дзардетто, берет его под руку и подводит к мотоциклу.)* Давай-ка уезжай.

Дзардетто легко поднимает плачущую Маризу и сажает на заднее сиденье мотоцикла. Мариза и Дзардетто покидают площадь.

Дом Несторе. День

Несторе, встречая друга, выходит на лестничную площадку. Это худенький, начинающий лысеть молодой человек с мягким лицом и мелодичным голосом. Одет небрежно, на нем простая длинная зеленая куртка, в руке пыльная тряпка.

Сальвини мчится вверх по лестнице, но, не добежав, останавливается, садится на ступеньку и, как будто дальше и не собирался, с удовлетворением вздыхает.

И в о. Ах!

Н е с т о р е. Иво!

И в о. Несторе!

Н е с т о р е. Вид у тебя — вполне!

И в о. И ты не изменился.

Н е с т о р е. И ты тоже.

И в о. Да, ты прав, пора меняться.

Н е с т о р е. Входи!

И в о *(сам себе)*. Да, я знаю. Времени прошло порядочно.

Квартира Несторе. День

Квартира Несторе совершенно пуста. Мебели нет никакой — ее как раз и вывозили.

Н е с т о р е. Послушай, какое эхо.

И в о. Но они же совсем ничего не оставили!

Н е с т о р е. Нет, вот, оставили.

И он направляется в угол кухни, где еще стоит стиральная машина. Начинает вытирать ее тряпкой; тем временем Сальвини замечает у стены метлу.

И в о. И вот еще.

Несторе опускается на колени рядом со стиральной машиной и не столько вытирает ее, сколько ласкает.

Н е с т о р е. Ты когда-нибудь слышал, какой таинственный звук издает ее центрифуга? Он похож на голос... на голос сирены, поющей для меня одного. Я называю ее «моя прекрасная прачка»... А Мариза с ней всегда вела себя бесцеремонно, нетерпеливо, грубо... А ведь когда-то была такой нежной, мягкой — идеальной женщиной. Я на нее как зачарованный смотрел часами. Помнишь?

И в о. Синьору Маризу? Еще бы! Хороша, ох хороша! Такие губищи!

Парикмахерская Пино. День

Пино занимается прической коммендаторе Коки, сидящего в главном кресле, Мариза — его ногтями.

Коммендаторе, пользуясь случаем, чтоб коснуться бедер Маризы, без умолку тараторит: хвалится своим богатством, удачливостью в делах.

К о к и. ...а я ему: пусть этот олух сам попробует заработать восемьсот миллионов!

М а р и з а. Коммендаторе, будьте умником, а то глядишь — и нет руки. А скажите, верно говорят...

К о к и. Что я влюблен в тебя без памяти?

М а р и з а. Ну, это всем известно. Нет, что у нас здесь будет телевиденис? Здорово, какой вы молодец!

К о к и. Еще не знаю, видно будет.

В другом кресле парикмахер Роберто причесывает ребенка и, чтобы тот сидел спокойно, рассказывает ему сказку.

Р о б е р т о. Тогда Зигзаг и говорит: «Попробую-ка я!» Берет он ножницы, расческу и в два счета делает ему головку, как у принца.

Парикмахерская Пино. День

Несторе нервно прогуливается вдоль витрины. Рвет газету, которую держал в руке, и бросает клочки на землю, но его тут же одергивает полицейский.

П о л и ц е й с к и й. Если все так будут, что же станет с площадью? А ну-ка подними!

Пристыженный Несторе подбирает бумагу; в этот миг из парикмахерской выходит коммендаторе, с почтением провожаемый двумя мастерами.

Р о б е р т о. До свидания, коммендаторе, спасибо!

П и н о. Рад всегда служить вам, коммендаторе!

К о к и. Пока, Пино! Пока, Мариза!

И он посылает женщине воздушный поцелуй.

М а р и з а. До свидания, коммендаторе, спасибо!

П и н о. Счастливого пути!

Парикмахерская Пино. День

Несторе садится в кресло, где сидел коммендаторе.

П и н о. Располагайтесь!

Н е с т о р е. Добрый день!

П и н о. Маникюр?

Н е с т о р е. Да, спасибо.

П и н о. Мариза!

М а р и з а. Иду!

Р о б е р т о *(шепчет Маризе)*. Уже весь прямо тает...

Мариза подвозит свою каталку. Третий парикмахер, Карло, тем временем занят с другим клиентом.

М а р и з а. Наконец-то!

К а р л о. Вам бородку как обычно, как у Ленина?

К л и е н т. Да, как всегда.

Мариза, прежде чем заняться своим делом, приветствует подругу, проходящую мимо витрины, потом, широко улыбаясь, обращается к Несторе.

М а р и з а. Послушались меня, значит, отрастили настоящую бороду?

Н е с т о р е. Ну, я подумал, раз уж вы советуете, надо мне попробовать...

П и н о. Вам дать газету?

Н е с т о р е. Нет, благодарю, не надо.

М а р и з а. У вас руки, как у пианиста, вы должны ухаживать за ними.

Н е с т о р е. Я когда-то начинал играть на мандолине...

П и н о. Мариза верно говорит: изысканная форма!

Н е с т о р е. Правда, вы считаете?

Пино укоряет Роберто, который от нечего делать принялся танцевать под музыку, звучащую по радио.

П и н о. Ты можешь постоять спокойно?

Р о б е р т о. Я рожден, чтоб танцевать!

М а р и з а *(обращаясь к Несторе, с материнский заботой)*. Я сделала вам больно?

Н е с т о р е. Нет, ни разу.

М а р и з а. О-о, жить долго будете! Вам не гадали по руке?

Н е с т о р е. Однажды.

М а р и з а. Это холм Венеры, он говорит о чувственности. Озорник вы, видно, петушок эдакий!

Лукавая улыбка Маризы и ее легкий намек приводят Несторе в еще большее смущение.

Н е с т о р е. Слушая вас, я готов поверить.

М а р и з а. Моя тетя все предсказывала по руке. А вот со мной не угадала. «Рано выйдешь замуж, — говорила, — очень рано». А я вот бедная старая дева.

Несторе при этом известии облегченно вздыхает.

Н е с т о р е. Так вы не замужем?

М а р и з а. Нет. Никому я, видно, не нужна.

Несторе в мечтательном упоении прикрывает глаза, и мы слышим его голос, исполненный восхищения и желания.

Г о л о с Н е с т о р е. Я б на вас сразу женился. Прямо сейчас.

Ресторан. День

Хаос и шум завершающегося свадебного обеда: женятся Несторе и Мариза.

Играет оркестр, от столика к столику переходит певец; фотографы то тут, то там снимают веселых, возбужденных обильными возлияниями гостей.

Среди них дон Антонио, за отдельным столом врачи (Фальцони, Брамилла и докторишка), Дзардетто в костюме мотоциклиста и вся родня Маризы.

Сияющая невеста в белом платье взволнована, Несторе же в элегантном черном костюме с галстуком-бабочкой и крупным белым цветком в петлице посреди царящей вокруг суматохи чувствует себя в роли жениха неловко.

М а р и з а *(взволнованно)*. Спасибо, всем спасибо *(Потом, обращаясь к мужу.)* Значит, Несторино, в самом деле ты на мне женился? Я и не верила, а вот... Смотри, какие мы хорошенькие... *(Указывает на бонбоньерку, на которой — куколки, изображающие жениха с невестой.)*

Она целует его под аплодисменты гостей.

Дзардетто подходит к новобрачным и целует их.

Д з а р д е т т о. Повезло тебе, Несторино, вот повезло!

Г о с т и. Да здравствуют молодые!

Теперь очередь родителей Маризы облобызать жениха.

О т е ц М а р и з ы. Папу! Не забывай, я отдал тебе самое дорогое!

Н е с т о р е. Папа!

М а т ь М а р и з ы. А маму? Давай и маму чмокни! Все тебе завидуют.

Н е с т о р е. Еще бы!

М а р и з а. Несторино, Несторино, ну давай и мы с тобой, любовь моя!

О т е ц М а р и з ы *(поднимая бокал)*. За внуков, пусть их будет побольше!

Х о з я и н р е с т о р а н а. Настало время для конфет! Девочки, ваш черед, возьмите тележку. Давай, Мариза, оторви свое сокровище от стула!

Мариза берет Несторе за руку.

М а р и з а. Пойдем раздавать конфеты.

Дарио с неизменным бокалом в руке встает, чтобы произнести тост.

Д а р и о. Несторе — мой лучший друг, почти что брат. Признаюсь вам, я сам хотел на нем жениться, но перед Маризой где уж мне...

Несторе и Мариза, направляясь раздавать бонбоньерки, проходят мимо стены, на которой изображена футбольная команда «Милан». Мариза останавливается.

М а р и з а. Ой, я хочу сфотографироваться с Гуллитом, чтоб я и Гуллит рядом!

Она позирует, встав на фоне команды, так что между нею и Несторе возвышается Гуллит.

М а р и з а. Так вот хорошо*? (Фотографу.)* Смелей*! (Отодвигая Несторе)* А ты немножечко подальше!

Она отстраняет его, чтоб был получше виден Гуллит. Фотограф нажимает на спуск.

П о д р у г а М а р и з ы. Я хочу, чтоб мой жених был покрасивей.

Крыши города. День

Несторе взбирается на крышу между телевизионными антеннами и гребнем. Сальвини встревоженно смотрит на него через балконную дверь.

Феллини и Роберто Бениньи на съемках фильма «Голос Луны»

Его приятель, взобравшись на самый верх, садится довольный и смотрит на простирающиеся перед ним крыши.

Н е с т о р е. Суд признал Маризу правой, и теперь она будет жить с Дзардетто, который торгует кониной. От него она в восторге, говорит, что у него к конине призвание, а свое призвание в жизни должен иметь каждый.

И в о. А у тебя, Несторе, было какое-нибудь призвание?

Н е с т о р е. Да, лазить по крышам. Оно у меня с детства. Ну, что может быть лучше, чем сидеть на крыше, выбранной тобой! Ведь такое блаженство — чувствовать, что ты легок, как воздух!

Сальвини следует за Несторе и, стоя на крыше, восторженно смотрит перед собой.

И в о. Сколько колодцев, Несторе! Сколько их разбросано, смотри! Ты ведь знаешь, по ночам мне снится, будто я летаю, будто улетаю отсюда.

Несторе, как будто только и ждал этого признания, приглашает его сесть рядом.

Н е с т о р е. Тогда послушай. Я Маризе многим обязан, да просто всем. Сначала я не понимал. Она смотрела на меня блестящими глазами... знаешь, когда женщины становятся, как кошки... Говорила со мной таким голосом, что я лишался сил. «Несторино», — говорила...

Квартира Несторе. Ночь

Мариза, стоя на пороге спальни, говорит чувственным, зазывным голосом.

М а р и з а. Несторино, ну, будь умницей, иди, не заставляй меня ждать. Все ждет и ждет твоя бедная женушка!..

Несторе, сидя на диване, читает. Оставив книгу, он соскакивает с дивана и идет за женой в спальню.

Н е с т о р е. Оп! Кроватка наша!

Квартира Несторе. День

Несторе — одетый, в шляпе и с сумкой — старается бесшумно выйти, но в дверях его останавливает Мариза в халате.

М а р и з а. Разве так уходят, не попрощавшись со своею деткой?
Н е с т о р е. Я не хотел тебя будить, но я тихонько послал тебе поцелуйчик.
М а р и з а. Поцелуйчик? Да я от муженька хочу их сотню, тысячу, миллион!
Мариза обнимает Несторе, отрывает его от пола и, кружа, несет на диван.
Н е с т о р е. Нет, не надо! Опоздаю, ты ведь знаешь, я не люблю опаздывать...

Квартира Несторе (кухня). День

Несторе сидит за столом после ужина и сонно помешивает ложкой кофе. Мариза улыбается ему, полная желания.
М а р и з а. Знаешь, о чем я подумала, Несторино?
Н е с т о р е. Нет, не представляю.
М а р и з а. О том уголке.
Н е с т о р е. Почему?
М а р и з а. Это единственное местечко в нашем доме, где мы еще никогда не занимались любовью.
Н е с т о р е. Нет, занимались.
М а р и з а. Ну, вставай, это несправедливо. Почему мы так его обидели?
Н е с т о р е. Нет, Мариза, ну, будь умницей, ты просто забыла. Ой, осторожно, упадет стакан!
М а р и з а. Ну, будь молодцом, иди ко мне!
Н е с т о р е. Нет, хватит, завтра, Мариза, обещаю, нет, мне надо позвонить... Ой, спина!
М а р и з а. Тогда пойдем, я сделаю массажик, там, где у тебя бобо...
Охваченная сладострастием Мариза тащит мужа в гостиную.

Квартира Несторе. Гостиная. Ночь

Мариза бросается на диван и протягивает к мужу руки.
М а р и з а. Обними меня, сними с себя все это... Смотри, какая луна, Несторе...
Н е с т о р е. Да, да... Мариза, иду, иду...
Мариза, сильно возбудившись, округляет глаза, жадно облизывает губы и наконец, схватив Несторе, тащит его на себя и зажимает бедрами.
Она кричит, стонет, вращает в воздухе ногами; комната наполняется вспышками, словно сверкает молния, по ней проносится сильный ветер.
М а р и з а. Обними меня... прижми сильней...
Диван подпрыгивает, двигается, испускает дым, как паровоз.
Несторе, больше встревоженный, чем возбужденный, хочет высвободиться из объятий жены.
Н е с т о р е. Но... Мариза, откуда этот дым?
М а р и з а. Любовь моя, давай, давай, сильней... *(Гудит, как поезд)* Любимый...
Н е с т о р е. Кто это? Это ты?.. Да, да... Мариза, любимая...
Несторе замечает на стене фотографию старого паровоза. Он пытается оторвать от себя Маризу, но та, все больше распаляясь, его не отпускает. Вдали сквозь завывание ветра и потрескивание молний слышен свист локомотива. Сквозь дым Несторе видит высокие решетчатые опоры, электрические провода, рельсы. Он пытается освободиться, но не может: Мариза, превратившаяся в «сексуальный паровоз», не ослабляет хватку, а вся комната, полная вспышек и дыма, пронзаемая разрядами молний, подскакивает, как купе поезда, несущегося на безумной скорости.

Крыши городка. День

Захваченный рассказом Несторе, Сальвини подскакивает, будто тоже едет в поезде.
И в о. Несторе, и ты никак не мог остановить ее, нажать на тормоз? Ты не мог сойти?
Н е с т о р е. Не мог. Ну что я был такое? Шестеренка, мелкое колесико, искорка — пока однажды не случилось то, чего я ждал всегда. Век буду Маризе благодарен!

Ведь это ей, тому, какой она была в постели, я обязан тем, что ощутил в тот день. Я почувствовал вдруг, что я отрываюсь от рельсов вверх и лечу — над проводами, над деревьями. Я летел, летел... жизнь в воздухе всегда была моим призванием, и теперь я знаю, как это бывает. Все зависит от того, что происходит здесь. *(Указывает на сердце.)* Должны раскрыться лепестки вот этого цветка! Тут, в самом солнечном сплетении... *(Сальвини тоже смотрит туда, где у него сердце, и замечает, что под рубашкой у него по-прежнему туфелька Альдины. Он показывает ее Несторе.)* Хорошенькая, вся серебряная. Чья она?

И в о. А-а, вот что можно сделать! Подождешь минутку?

Оставайся здесь, я тотчас же вернусь, сейчас сориентируюсь...

Он оставляет друга, перелезает через гребень крыши и спускается к водосточному желобу, откуда хороша видна вся площадь.

Площадь городка. День

На оживленной, как обычно, площади ребенок смотрит вверх и замечает на крыше странную фигуру.

М а т ь. Шагай, шагай!

М а л ь ч и к. Мам, погляди, там кот!

Д е в о ч к а. Где?

М а л ь ч и к. На крыше.

М а т ь. Да, кто-то есть.

Крик женщины привлекает внимание прохожих. Постепенно собирается небольшая толпа; все смотрят вверх и комментируют происходящее. Из окон домов тоже высовываются люди — посмотреть на человека на крыше, который, по мнению большинства, собирается совершить самоубийство.

И в о *(вполголоса, сам себе)*. Ой, сколько народу собралось! А мне ведь надо, чтоб никто меня не замечал, ведь я... *(Тем, кто стоит внизу.)* Простите, все в порядке, все нормально. *(По-прежнему глядя вниз в поисках окна Альдины.)* Вроде бы вот это... *(Вполголоса.)* Альдина! Альдина!

В толпе видны дон Антонио и Вито Микелуцци.

Д о н А н т о н и о. Иво, как же ты туда попал? Что ты там делаешь? Загораешь? Иво!

В и т о. Сейчас за вами поднимется Терцио! Не беспокойтесь!

Вито в числе тех, кто суетится больше всех, чтобы подогнать к дому кран с длинной стрелой. Подъезжает и машина «скорой помощи», и полицейская машина. Кран начинает подниматься.

На площадке крана — чудаковатый субъект (Терцио Микелуцци). Его как будто не касается вся эта суета: пока стрелка крана несет его вверх, он, спокойно расположившись на воздушной террасе ...загорает.

В и т о. Сейчас к вам поднимется мой брат Терцио.

И в о. Сколько же вас братьев?

В то время как площадка крана приближается к Сальвини, Терцио отвечает на его вопрос.

Т е р ц и о. Предполагалось еще четверо, но они не родились. Так оно и лучше, вы как думаете? Но мне лично в этом мире нравится, нравится все. *(Помогает Сальвини подняться на площадку крана.)* Куда вы собрались? Потихоньку, я все сейчас устрою! Ой, сколько всего видно... ну, готово, праздник кончился, спускаемся!

И в о *(еще раз зовет)*. Альдина! *(Потом поднимается на площадку крана.)* Спасибо!

Т е р ц и о. Не может быть! Сальвини! Экая роскошь — спасать тебя! В деревне у нас есть другая машина, та поднялась бы еще выше! У тебя уши замерзли. Скажу тебе по секрету: хочу порадовать своего сумасшедшего братца, он вбил себе в голову, будто луна на него сердита. Нет, подумай, ей больше нечего делать! Но я в той, другой машине кое-что изменю... чуть-чуть совсем, довольно будет шпилькой ковырнуть...

Иво не может понять, о чем именно говорит Терцио, но слушает его внимательно.

И в о. Да, конечно.

Т е р ц и о. ...если фирма согласится. И — «Постой-ка, детка!» *(Делает жест, будто хватает луну руками.)* И в два счета ее — хоп! Запросто. Особенно когда она запутывается в ветвях или, еще лучше, когда на крышу сядет.

И в о. Как у Леопарди: «Луна садится на дома и огороды...»

Т е р ц и о. Вот видишь?! Ничего нет невозможного. Для всего настает свой момент. Надо лишь дождаться — и луна, полная, красивая, зрелая — упадет к нам в объятия... *(Напевает)* Луна, ба-ба-бам, ну скажи, почему, ба-ба-бам, здесь внизу, ба-ба-бам, столько страданий... Может, без тебя было бы легче? А, луна? *(Хватает Сальвини, пытается его обнять и поцеловать.)* Сальвини, ты мой милый...

И в о. Нет, нет, Терцио, я дожен спуститься.

Т е р ц и о. Ты так похож на мою Изолину...

Спустившись на землю, они обнимаются, как старые друзья; толпа хлопает в ладоши, радуясь, что опасность миновала.

Т е р ц и о. Он поможет мне поймать луну, мы с ним договорились!

На съемках фильма «Голос Луны». Праздник клецок

Феллини на премьере фильма «8 1/2» в Риме. 1963

Площадь городка. День

Час, когда жители городка в выходной день прогуливаются под портиками на площади. Обычный ритуал: посмотреть новинки, выставленные в витринах, показать себя — особенно это касается женщин. Мужчинам же охота перекинуться словечком и выпить аперитив в переполненном баре.

Как всегда, в гуще толпы играют дети.

Несколько детей прилипли к большой витрине, где выставлены холодильники. В ней под звон курантов человечек, одетый и загримированный под пингвина, исполняет смешной танец.

Со скучающим и в то же время весьма кокетливым видом прогуливается и Альдина со своей сестрой Сузи.

Сальвини замечает ее издалека и в волнении зовет.

И в о. Альдина... это Альдина!

Не осмеливаясь подойти к ней, он делает знаки ее сестре.

И в о. Сузи, ну скажи ей.

С у з и. Она такая нервная, но я попробую.

И в о. Я только хочу вернуть ей туфельку.

С у з и *(догоняет сестру)*. Подожди! Альдина, он говорит, что хочет тебе что-то отдать.

А л ь д и н а. Я сказала: нет! Довольно!

С у з и. Это туфелька, которую ты бросила в него. Он хочет ее вернуть.

А л ь д и н а. Скажи, сейчас я позову полицию, чтобы его арестовали!

Сузи подходит к Сальвини.

С у з и. Представь себе, она сказала, что позовет полицию.

Сальвини мрачнеет.

И в о. Да, да...

С у з и. Да нет, она шутит. Ты ведь знаешь, какая она...

Сальвини так плохо, что он даже пошатывается.

С у з и. Да что с тобой? Пойдем, не будь ребенком! Иди сюда...

И в о. Нет, уходи, уходи... чтоб меня арестовали!

Он отстраняет от себя Сузи, потом, по-прежнему пошатываясь, пытается бежать прочь, натыкается на префекта Гоннеллу.

И в о. Простите.

П р е ф е к т *(посмеиваясь)*. Ах, ах... Теперь, значит, они стали посылать таких смирненьких, тощеньких, с виду безвредных, невинных... Но меня не проведете, ясно? Не поймаете. Простите, я вам не представился: префект Гоннелла. Рад познакомиться. Должен признать, что вам не повезло. Подумайте, еще три месяца назад все эти дела проходили через меня, и в случае чего я мог бы за вас поручиться. И с вами ничегошеньки не сделали бы. Но они, эти шуты гороховые, не сохранили ни одного, ни единого. Вы представляете, что это значит?

В этот момент к префекту и Сальвини подходят доктор Брамбилла и элегантный молодой человек — сын префекта Гоннеллы.

Д о к т о р Б р а м б и л л а. Вот он где! Нашли!

Сын Гоннеллы. Я просто зашел домой, а тебя, папа, не было. Никто не отвечал, и тогда... Доктора я увидел в баре, он угостил меня кофе... Папа, пойдем ко мне обедать?

Судя по угрюмому виду префекта Гоннеллы, он не слишком доволен неожиданным появлением сына.

П р е ф е к т. Я разговариваю, ты не видишь?

Он указывает на сидящего рядом Сальвини, который тут же подтверждает.

И в о. В самом деле!

П р е ф е к т. С очередной жертвой несправедливости и все тех же бесчестных маневров... прошу вас...

И он жестом просит сына оставить его в покое.

С ы н Г о н н е л л ы. Но ты вечером придешь?

Доктор Брамбилла чувствует, что лучше не настаивать, и уводит сына.

П р е ф е к т *(Сальвини)*. Вы слышали, как они разговаривают?

И в о. Да!

П р е ф е к т. И неужели ничего не заметили?

И в о. Нет.

П р е ф е к т. Такие убедят кого угодно! Они подолгу учат свои роли. Видели доктора? Обратили внимание на костюм? Типичная одежда врача. Достоверней некуда. А все фальшивое!

И в о. Да... Но сын-то ваш...

П р е ф е к т. А он вообще шедевр. Вот это настоящее искусство! Прямо архетип сына, платоническая идея. Пожалуйста, послушайте меня, рассмотрите вон того, на велосипеде, в очках, с пластиковым пакетом. Вроде человек приличный, правда? А на этого взгляните, вот, который только что прошел. Обратили внимание? На вид обыкновенный прохожий, не подкопаешься. А эти двое, быстро так шагают, посмотрите, как они разговаривают... будто обсуждают важные дела... а тот, у телефона — вы смотрите, как он извиняется, прощения просит... А ведь на самом деле это все неправда. Ни у кого из них нет никаких дел. Все это притворство, все спектакль, все фальшивое. Скажу вам больше... Вы не испугаетесь? *(Берет портфель, зонтик, встает.)* Тогда пойдемте! Следуйте за мной... Смелее!

Сальвини, озадаченный и изумленный всем, что рассказал ему префект, поднимается, чтобы в волнении последовать за ним. Гоннелла шагает, не оборачиваясь, вглядываясь вдаль. Там, на насыпи, появляются один за другим большие темные котлы, перевернутые вверх дном; тех, кто надел их на себя, не видно, кажется, котлы вереницей шагают сами. Вот они переворачиваются дном вниз. Теперь каждый оказывается на большой плите. Тем временем перед церковью заканчивают строить помост и устанавливают по углам его четыре столба, к которым крепится навес. Получается нечто вроде шапито: идет подготовка к празднику клецок.

Бар на площади. День

В баре журналист расспрашивает посетителей, как возник праздник клецок.

П е р в ы й к л и е н т. Праздник клецок родился больше века назад...

Х о з я и н б а р а. Точнее, сто двадцать семь лет назад, в 1862 году.

Ж у р н а л и с т. ...как протест против того, что королевская семья разоряла налогами мельников. Передаем слово нашей юной коллеге Джозетте. Ты слышишь меня?

Парикмахерская Пино. День

Джозетта, журналистка, очень эффектная брюнетка, находится в парикмахерской Пино, где так же людно. С микрофоном в руке она подходит к сидящему в кресле представительному, чтобы не сказать толстому, господину.

Д ж о з е т т а. Да, слышу. Здесь у Пино — Гриссино (печенье «соломка». — *Прим. переводчика.*) — прошлогодний король клецок. Почему вас не выбрали королем в этом году?

Б ы в ш и й к о р о л ь к л е ц о к. Политика!

Бар на площади. День

Журналист. Прибыл наш мэр, а с ним и председатель, прошу вас! Маленькая просьба: расскажите нам, что нового вы решили привнести в этом году в традиционный ритуал праздника клецок.

Мэр упивается привычной ему ролью первого гражданина.

М э р. Не будем говорить сейчас о небезызвестных стычках с консерваторами, выступающими против всяких перемен.

П р е д с е д а т е л ь. Мы проследили за тем, чтобы нововведения соответствовали духу традиции.

М э р. Суп с клецками и жареная галушка становятся, таким образом, тестом на сохранение сути определенных культурных моделей и сочетание их с новыми инициативами, соответствующими наиболее острым и актуальным потребностям народа.

Парикмахерская Онелио. День

Дамский парикмахер тоже очень занят — дамы готовятся к празднику.

Поспевшая и сюда Джозетта берет интервью у той, кого причесывают, — у королевы клецок.

Д ж о з е т т а. Сегодня утром синьора Донателла мне сказала...

К о р о л е в а к л е ц о к. Да, что справедливей было бы избрать синьору Бонфанти...

Она указывает на даму, сидящую в соседнем кресле.

Д ж о з е т т а. Почему?

К о р о л е в а к л е ц о к. Потому что она клецкистее всех, в ней 87 килограммов.

Д ж о з е т т а. А ты, Донателла, простите, ваше величество, вы сколько весите?

К о р о л е в а к л е ц о к. М-м... почти что... не скажу!

Взрыв смеха.

Насыпь и площадь городка. День

На насыпи, отделяющей городок от реки, четыре стражника, одетые в костюмы XVIII века, на белых конях сопровождают разукрашенную гирляндами баржу, на которой плывут претендентки на звание «Мисс Мука». Группа девочек декламирует нараспев.

Д е в о ч к и. А вот и наши мисс! Плывут сюда на барже Пипо Бестьоне.

Джозетта уже на насыпи и ведет телерепортаж об их прибытии.

Д ж о з е т т а. А вот наконец сюда подплывет долгожданная баржа с самыми симпатичными, самыми привлекательными девушками из всех городков и деревень нашего района. Вот они! Среди этих прелестных девушек жюри выберет самую красивую, наиболее достойную титула «Мисс Мука — 1989».

Девушки, все в длинных платьях, сходят с баржи и, кокетливо улыбаясь, спускаются по лесенке, как по помосту.

Впереди них идет здоровяк-повар с огромными ножницами, которыми он перерезает толстый шнур: праздник открыт.

П о в а р. Разрежем стартовую ленту... Вперед, красавицы, и пусть победит самая прекрасная... Да здравствует «Мисс Мука — 1989»!

Толпа разражается аплодисментами и криками.

Претендентки на титул «Мисс Мука», среди которых и Альдина в белом костюме, проходят через рукоплещущую толпу. В праздничной суматохе кто-то приветствует подругу-соперницу, кто-то посылает поцелуи, кто-то отпускает неуклюжие шутки.

Сальвини пытается пробиться сквозь толпу к Альдине, но его оттесняют полицейские. Девушки поднимаются в автобус, который служит им гримуборной, — нанести перед конкурсом последние штрихи.

На помосте под навесом устанавливают два огромных трона — для Короля и Королевы клецок. В толпе мы видим Рыжего и Гвоздя, следящих за Сальвини, который среди всего этого хаоса приближается к помосту и, не замеченный никем, кроме Росселлы, девушки-панка, решает рискнуть.

И в о. Росселла! Молчи, ни слова, ты ничего не видела.

Иво залезает под помост. К несчастью для него, прямо вслед за этим рабочие загораживают отверстие, в которое он пролез, деревянной лестницей, которую тут же покрывают красным ковром. Росселла протестует, но ее никто не слушает.

Р о с с е л л а. Нет, не закрывайте! Он остался там, внизу. Он там!

Так Сальвини оказывается под помостом. Вынужденный передвигаться на четвереньках, он ищет другой выход, но тщетно.

И в о. Интересно, что со мной будет?

Площадь городка. Вечер

В толпе раздаются аплодисменты, крики, вопли. Повара и официанты начинают раскладывать в картонные тарелочки клецки с подливкой и сухим сыром. Площадь, вся в дыму от больших котлов, с уплетающими клецки людьми, выглядит огромной таверной.

К сидящему чуть поодаль префекту Гоннелле подходит герцогиня Альба и робко протягивает ему тарелку с клецками. Поколебавшись, префект берет ее и принимается за еду.

П р е ф е к т. И ради этого дерьма — а как иначе это назовешь — я теряю время и доставляю этим ублюдкам удовольствие своим присутствием!

Г е р ц о г и н я А л ь б а. Два года мы не выходили никуда вместе.

Герцогиня садится рядом, но префект отодвигается, чтобы соблюсти некоторую дистанцию.

П р е ф е к т. Отодвинься! Ты еще не поняла, что нас не должны видеть вместе? Вокруг одни шпионы. Они все делают, чтобы обвинить меня в аморальности, во внебрачных связях.

Герцогиня Альба, прислонившись к стене, упоенно слушает доносящуюся с площади музыку.

Г е р ц о г и н я А л ь б а. Какая нежная мелодия! Девочкой я играла ее на скрипке.

За длинными столами люди безмятежно едят и пьют. Один уже, похоже, переел, но продолжает давиться.

П л а ч у щ а я ж е н щ и н а. Пусть он перестанет!

О ф и ц и а н т. Ну хватит, а то ничего не останется!

П о в а р и х а. Он заказал двадцать мисок!

П р и я т е л ь о б ж о р ы. Бедняга, он три года был в концлагере, говорит, что ест и за тех, кто там умер с голоду.

Сальвини ничего не остается, как смотреть сквозь щели в помосте, как насыщаются другие.

На помост поднимается молодая блондинка, которой доверено представить «гвоздь» программы.

В е д у щ а я. И вот наступил главный момент вечера, самый прекрасный момент: выборы «Мисс Муки 1989 года»... Их королевские величества Королева и Король клецок вместе с жюри... будут следить за двенадцатью прекрасными соискательницами, которые в этот самый момент с лучезарными улыбками, немного взволнованные, по ступенькам лестницы поднимаются на помост.

Под крики собравшихся и звуки триумфального марша «Stars and Stripes» претендентки восходят на помост, где на троне восседают Король и Королева. На них большие дутые одежды, в которых они выглядят еще более объемистыми и округлыми. Король держит — вместо скипетра — огромную вилку, на зубцы которой

Феллини и Мазина

наколота такая же массивная клецка. У их ног шут, одетый под Риголетто. Сальвини наблюдает за шествием претенденток сквозь дыру и щель в помосте. Он мечется туда-сюда, молотит кулаками по настилу, чтобы его услышали.

В е д у щ а я. Перед жюри стоит труднейшая задача. Я думаю, его члены хотели бы наградить всех до единой, как и я. Но это невозможно, нужно выбрать лишь одну... Мы все с волнением гадаем: кто же это будет? Кто получит корону «Мисс Муки 1989 года»? Члены жюри лихорадочно совещаются, похоже, их мнения разделились. Идет последнее голосование. Ставки сделаны. Конверт запечатан... Итак...

На площади воцарилось молчание.

В е д у щ а я. Признаюсь, и я взволнована. В этом конверте — имя девушки, выбранной жюри. Господин председатель, мы ждем! Сейчас председатель объявит нам имя победительницы. Прошу!

Адвокат встает, открывает конверт и объявляет.

А д в о к а т. Жюри единодушно провозгласило «Мисс Мукой 1989 года» синьорину Альдину Ферруцци.

А л ь д и н а. Не может быть!

Толпа с криками аплодирует. Сузи, быстро вскарабкавшись на помост, обнимает и целует сестру, счастливую и взволнованную.

Сальвини, наблюдавший за этой сценой только сквозь щель, не находит себе места.

Альдина получает от мэра ленту «Мисс Муки»; Король клецок встает со своего трона, чтобы возложить на ее голову корону победительницы.

Откуда-то сверху сыплется дождем настоящая мука, от которой белеют все, кто находится на помосте.

Сальвини, чье волнение нарастает, ложится на землю и колотит ногами по помосту.

И в о. Откройте! Выпустите меня отсюда!

Но на него лишь сыплются сквозь щели мука и пыль.

На помосте начались танцы. Танцующие пары с ног до головы осыпаны мукой.

О Сальвини беспокоится одна Росселла, девушка-панк, которой наконец удается привлечь внимание мужчины, поедающего клецки.

Р о с с е л л а. Послушайте, там человек! *(Кричит Сальвини.)* Сейчас тебя выпустят...

Мужчина с помощью других отодвигает лестницу, закрывавшую проход под помост.

М у ж ч и н а. Ты гляди, и впрямь... Что ты там делал?

Сальвини наконец выходит из своего укрытия.

И в о. Спасибо... так, случайно оказался...
М у ж ч и н а. Там еще кто-нибудь есть?
И в о. Нет, никого нет... нет... Как вкусно пахнет!
Р о с с е л л а. Иди поешь клецок, вкусные...
И в о. Росселла, ты слышала? Только что!
Р о с с е л л а. Я все видела. Мисс... такая хорошенькая, вон она, наверху.

Сальвини с изумлением замечает, что Альдина на помосте танцует с доктором Брамбиллой, который сладострастно целует ее в шею.

И в о. Нет, как же это, нет!

Чтобы не видеть эту сцену, причиняющую ему боль, Сальвини уходит от помоста. Ему встречается человек, с аппетитом поглощающий клецки.

И в о. Вкусные?
Ч е л о в е к. Не сравнить с теми, что были в прошлом году, с проросшей картошкой.
И в о. Попробую и я.
Ч е л о в е к. Возьмите там, эти для нас. *(Подходит к повару, раздающему клецки из котла.)*
И в о. Можно и мне тарелочку?
П о в а р. Вот, горяченькие.

Альдина протягивает своему кавалеру пальцы, чтобы тот их облизывал.

А л ь д и н а. Теперь этот! И этот!
Д о к т о р Б р а м б и л л а. Какое чудо!

Преодолев смятение, Сальвини тоже поднимается на помост и, танцуя один, приближается к Альдине и ее кавалеру. В тот миг, когда доктор Брамбилла, увлеченный партнершей, поворачивается к нему спиной, Сальвини молниеносным движением опрокидывает ему на голову свою тарелку с клецками. Крики, шум. Доктор испачкан соусом. Альдина падает.

Д о к т о р Б р а м б и л л а. Ой, ой! Горячо... Ну и шуточки!
А л ь д и н а. Помогите! Помогите... Платье!
Р ы ж и й. Я сейчас поймаю его, доктор.

Он бросается на Сальвини, но тому удается ускользнуть, он убегает, а за ним несутся Гвоздь и Рыжий.

Доктор Брамбилла, явно обладающий чувством юмора, разражается спасительным хохотом, в то время как Альдина, которой Сузи помогает встать, безутешно рыдает: ее красивое белое платье измазано жирной подливкой.

Префект Гоннелла из своего угла замечает суматоху.

П р е ф е к т. Наконец-то пахнет бунтом. Я с вами! Я помогу вам сорвать с них маски!

Сальвини пробивается сквозь толпу на площади, Рыжий и Гвоздь — за ним; наконец, выбравшись, он пускается в сторону Гоннеллы. Пробегает мимо префекта, который бросает в его преследователей свою тарелку.

П р е ф е к т. Здесь гнусным тюремщикам придется остановиться! Мы вступаем на мою территорию. За мною, юноша!

Но отказаться от своих намерений преследователей заставляет не столько появление Гоннеллы, сколько неожиданное начало фейерверка.

Поле. Ночь

Весь городок освещен огнями фейерверка. Сальвини с помощью префекта Гоннеллы удается оторваться от преследователей.

П р е ф е к т. Теперь мы в безопасности! Сюда! Тут они не посмеют нас тронуть... Пусть палят из своих бомбометов! Садитесь.

Утомившись и тяжело дыша, они садятся и любуются фейерверком.

И в о. Точно как в пустой комнате в моем доме. Там рядом со спальней есть совершенно пустая комната, в ней только яблоки и мушмула на полу. Все в той комнате и началось. *(Фейерверк закончился, и теперь вокруг тишина.)* Тогда было вот так же тихо. В такой тишине и можно услышать крики тех птиц, те свистки, тот колокольный звон и слова, которые, мне кажется, я понимаю, а на самом деле — нет.
П р е ф е к т. Я-то знаю, как они прикидываются! И что же именно они вам говорят?

И в о. Они такие быстрые, напористые... Я улавливаю лишь отдельные слова, например «поэтому» или «однако». Один раз очень ясно я расслышал: «Ведь... ведь... ведь... ведь...»

П р е ф е к т. «Ведь?» Вот псы трусливые! И хотят, чтобы вы сделали первый шаг, да? Беда вам, если им удастся вас поймать: теперь война объявлена открыто. Вот послушайте, что сочинил один из них, так называемый специалист! *(Из сумки, с которой он не разлучается, достает бумаги и начинает читать.)* Э-э-э, «Гоннелла Адольфо, родился» и так далее, и так далее... «довольно плотной комплекции...» Ну, до сих пор еще — ладно... «Тупое выражение лица, неврастеническая походка, отказывается вступать в беседу!» Я, значит, должен с ними говорить, чтобы слушать от них всякие гадости! А вот вообще уж верх всего. *(Со смехом.)* «Скромного происхождения»! Юноша, я не хотел вам говорить, чтобы не смущать вас, но я — отпрыск французской ветви рода Бьянкомано, я — один из Де Ла Жиллеттов, а дама, сидевшая рядом со мной, которую вы, конечно, не видели, потому что эти плуты преследуют ее, — герцогиня Альба!

Поле. Ночь

Огромная машина медленно движется по полю к колодцу, вокруг которого собралось несколько крестьян. В ночной темноте ярко освещенная кабина управления, расположенная высоко на стреле крана, делает ее похожей на кошмарное гигантское насекомое.

К колодцу спешат люди. Несколько человек несут на плечах длинную лестницу. Должно быть, произошло что-то серьезное.

Из отверстия колодца показывается Сальвини с одеялом на плечах. Его приветствует Терцио Микелуцци, веселый, как всегда.

Т е р ц и о. Сальвини!

И в о. Терцио, ты что здесь делаешь?

Т е р ц и о. Не надо больше расставаться. Это судьба, видишь, мы все время встречаемся.

П е р в ы й к р е с т ь я н и н. Я уже ложился было спать, а дочка: «Папа, там какой-то человек стоит в колодце!»

В т о р о й к р е с т ь я н и н. Ты спустился на ведре?

Т р е т и й к р е с т ь я н и н. Полез туда за нашими арбузами? Но мы больше не держим их в колодце.

Т е р ц и о. Мы помешали тебе? Я твой друг, давай рассказывай, в чем дело.

И в о. Тебе могу сказать. Я сразу понял, что на этот раз со мной не шутят. И птичьи крики тоже, они обычно предупреждают меня, а тут они были какие-то исступленные... «Беги, Сальвини, беги, сейчас или никогда...» Колодец я нашел сразу. Но когда туда спустился на веревке для ведра, услышал звуки труб, шум голосов, ураган звуков, они наполнили мою голову, и мне показалось, что я начинаю все понимать, что мне все скоро станет ясно. Вы подумайте: жить наконец свободным, со свободной душой. Это ведь так просто, это то, что нам принадлежало с самого начала. Но когда я вижу, что на самом деле все так смутно, все так далеко, мне хочется плакать. Вокруг одни сплошные оскорбления, несправедливость... Например Альдина: где она, Альдина? Убежала? Что, это справедливо? Да? И вот я говорю себе: а может быть, они хотят помочь нам, но не знают, с кем им говорить, и, растерявшись, выбирают наугад... Я должен разобраться... Но этот пчелиный рой в голове, этот гул, это щелканье хлыстов, это бесконечное эхо многих тысяч голосов... Я должен понять, должен, Терцио.

Терцио помогает Сальвини выбраться из колодца.

Т е р ц и о. Иди сюда, братишка, ты все тот же, все такой же тронутый.

И в о. Когда останемся одни, я должен тебе что-то рассказать.

Т е р ц и о. Осторожно, осторожно! Жалко мне бросать тебя, но нам еще работать на нашей машине всю ночь до утра.

Терцио залезает в кабину, машина поднимает свою огромную стрелу.

Префект Гоннелла тоже приближается к машине.

П р е ф е к т. Юноша! Поскольку времени у нас в обрез и нам сейчас не до игры, я вам вынужден довериться, поскольку все-таки я вижу, кто чего стоит. А теперь встаньте на колени... *(Сальвини преклоняет перед Гоннеллой колени, как в давние времена при посвящении в рыцарский сан.)* С этого момента назначаю вас своим наместником и правой рукой! Если вы не против, я хотел бы показать вам пределы моей префектуры. Прошу, вперед... Тропа выведет.

Префект и Сальвини удаляются по заросшему высокой травой, освещенному лунным светом полю. Впереди них, достаточно далеко, идут, вихляя бедрами под звуки самбы, три негритянки — уже немолодые, с пышными формами. Они несут корзинки для фруктов и, несмотря на свои габариты, легко пританцовывают. Чтобы идущий впереди в густой траве Сальвини улышал, префект почти кричит.

П р е ф е к т. Префектура у меня большущая, и разве так уж удивительно, что я требую от персонала компетентности, ответственности?

И в о. Мне так и идти?

П р е ф е к т. Идите, идите. Знаете, что находил я среди гербовых бумаг? Кусочки сыра, ливерную колбасу, а эти пишут, будто у меня мания преследования. Вывод? Вот, послушайте: «Отправлен на отдых по причине прогрессирующего слабоумия»... Ах-ах ах... По-вашему, таких на отдых отправляют? А, юноша?... Помрачение рассудка... моторная прострация... старческий маразм общего характера... да уж!

Сальвини и префект садятся в высокой траве.

П р е ф е к т. Мы подошли к неотвратимому. Настал великий момент. Смотрите мне в глаза и отвечайте. Хватит у вас духу? Я сейчас вам покажу, смотрите! Вот их штаб! Мы пойдем вместе и застанем их врасплох, поймаем с поличным. Сюда!

Заброшенная сыроварня. Ночь

Сальвини и префект Гоннелла направляются к заброшенной деревенской сыроварне, совершенно пустой. Единственные признаки жизни — горящая перед входом груда поленьев и какие-то вспышки внутри сыроварни.

П р е ф е к т. Послушайте!

И в о *(останавливается)*. Да?

П р е ф е к т. Прошу вас об одном: простите меня... Желаю вам удачи.

И в о. И вам спасибо. Но почему вы это говорите?

П р е ф е к т. Вам это нужно. Пробил час испытания, и если дело обернется худо... *(Обнимает его крепко, сдерживая рыдания.)* Мужайтесь!

И в о. Ну ладно. Так или иначе, любопытство ведь и заставляет меня просыпаться по утрам.

Они медленно доходят до угла сыроварни; там грязная лужа, вокруг разбросаны старые автомобильные покрышки. Вдруг Гоннелла останавливает Сальвини.

П р е ф е к т. Они нас обнаружили! Они идут навстречу! Видите? Не двигайтесь, переждем здесь.

Дискотека. Ночь

Гоннелла указывает Сальвини на расплывчатое изображение фигур на двух огромных поверхностях, отражающих две серебряные пластины, которые, скользя по рельсам, открываются, так что становится виден полный дыма и сверкающих огней зал огромной дискотеки.

Под звуки оглушительной музыки, несущейся сверху из гигантских усилителей, похожих на космические корабли, ритмично колышется безликая однородная масса молодежи, море тел и голов, прижимающихся друг к другу в безудержных конвульсиях.

Сальвини счастлив погрузиться в этот хаос; почти крича, чтобы его услышали, он обращается к танцующим вокруг девушкам.

И в о. Да-да, я убежден, вам, женщинам, известно что-то, чего мы не знаем, а сказать вы не хотите, таите это про себя. Что это за секрет? *(Нагнувшись над сидящей на земле блондинкой с голыми плечами, обнимает ее. Та с улыбкой позволяет ему это.)* Ну, скажи мне, только мне одному!

Б л о н д и н к а. Нет, еще не время.

И в о. Ну скажи, чтобы я больше не мучился! Тебе самой ведь хочется сказать. В чем тайна вашей женственности? Почему вы такие?

Б л о н д и н к а. Сначала мы должны узнать друг друга.

Согнувшись, Сальвини обнимает ноги девушки, танцующей рядом. Девушка, одетая в мини-юбку и черную кожаную куртку, смеется. Замечает у него под рубашкой туфельку.

В ы с о к а я б р ю н е т к а. Что это у тебя? У кого ты ее украл?

И в о. Это? Она твоя. Да, я хочу вернуть ее тебе.

Сальвини, опустившись на колени, снимает с ноги девушки сапожок и примеряет ей туфлю.

И в о *(тоном сказочника)*. Сколько искал я, сколько я ждал!

В ы с о к а я б р ю н е т к а. Осторожней, упаду! Нет, не годится.

Но Сальвини, хоть и с некоторым трудом, все же надевает ей туфлю.

И в о. Вот, как раз, она твоя, твоя!

Не прекращая танцевать, наблюдавшая за этим миниатюрная брюнетка говорит.

М а л е н ь к а я б р ю н е т к а. Я вовсе не уверена, что туфелька — ее.

И в о. Да-а-а! Тогда примерим-ка ее тебе! Быть может, я ошибся, если туфелька твоя, она налезет сразу, попробуй ты! *(Он становится на колени и примеряет туфельку этой брюнетке.)* Да, подошла, смотри, она твоя!

Еще одна девушка, вступая в игру, протягивает Сальвини свою красивую ножку.

Д р у г а я д е в у ш к а. Бессовестный, она моя!

Ф у л ь д ж е н ц и я. Примерь и мне!

И в о. Может быть! Ага... сейчас мы наденем ее на ножку...

Ф у л ь д ж е н ц и я. Фульдженции.

И в о. Точно по ноге. Она твоя, Фульдженция. *(Счастливый, как ребенок, Сальвини обнимает девушку.)* Какой аромат!

Он оставляет ее, чтобы обнять высокую брюнетку, потом — маленькую, потом еще одну девушку.

И в о. Не смотри так, вот и у тебя такой же взгляд, и у тебя... Это же ее улыбка! Вот она ты, наконец-то, да, я узнаю вас и поэтому не откажусь ни от одной! Не могу отказаться, потому что разгадал вашу тайну: вас много, но вы все — одна, да, вы все — она, Альдина! Каждая из вас — Альдина, каждая...

Довольный своим открытием, он воздевает руки к небу; девушки, танцующие вокруг, делают то же самое.

Префект Гоннелла украдкой пробирается к будке диск-жокея и никем не замеченный в общей суматохе неожиданно вскакивает на помост и хватает микрофон.

П р е ф е к т. Кто вы? Я приказываю вам назвать себя! Варвары, разрушители, вы и музыку убиваете! Эти адские барабаны, эти железяки, эти фанфары смерти... Тихо, я требую тишины!

Не прерывая танца, молодежь встречает странного пришельца свистом, а крепкий диск-жокей оттаскивает Гоннеллу от микрофона. Но тот не сдается и бросается к другому, стоящему в дальнем углу сцены.

П р е ф е к т. Это центр Африки, это круги ада, но я не боюсь вас. *(Снова свист, аплодисменты, крики — выражающие то ли осуждение, то ли восторг.)* Жизнь, жизнь покинула вас. Вы, устроившие здесь оргию, погрязшие в пороке, вы — лишь жалкий прах.

Двое парней из службы охраны порядка силой стаскивают префекта со сцены и швыряют на землю.

Под равнодушными взглядами танцующих префект Гоннелла встает и старается овладеть собой. Скорее самому себе, чем окружающим, он говорит.

П р е ф е к т. Конечно, что вы можете об этом знать? Разве вы когда-нибудь слышали скрипку? *(Молодой человек протягивает ему шляпу.)* Нет, потому что если бы вы слышали голоса скрипок, как слышали их мы, сейчас не раздавался бы этот грохот, и вы бы не имели глупости считать, что вы танцуете. Танец — это... это полет, это... это словно прозреваешь гармонию сфер, это объяснение в любви... Танец — это гимн жизни!

Молодежь медленно расступается перед Гоннеллой, как будто указывая ему дорогу к выходу. Музыка стихает. Все замолкают и становятся в круг. В полной тишине в центре круга в лучах прожектора появляется герцогиня Альба!

Она необычайно элегантна. На ней длинное черное шелковое платье, открывающее плечи, жемчужное ожерелье, изящная шляпка-тюрбан. Префект Гоннелла смотрит в восхищении, потом, по-рыцарски склонив голову, целует ей руку и приглашает на танец. Начинает звучать вальс, король вальсов — «Прекрасный голубой Дунай» Иоганна Штрауса. Завсегдатаи дискотеки, по-прежнему образуя круг, молча смотрят, как танцуют эти два столь далеких от них существа. Она

в платье начала века, а он все в том старом порванном плаще, с непременным зонтиком на левой руке. Вальс префекта Гоннеллы и герцогини Альба завершается бурной овацией молодых, которые с криками обступают их все тесней, тесней, в то время как из громкоговорителей опять грохочет рок.

Машина Аделе. Ночь

В машине сидит сестра Иво Аделе, со смуглым чистым лицом. Рядом Освальдо, ее муж, — спокойный человек средних лет. Он молча курит, машину ведет жена. Сальвини сидит сзади, поглощенный своими мыслями.

И в о. Какой сюрприз! Где вы были все это время? Ах, сколько всего может случиться в путешествии! Со мной чего только не было! Но тебя, Аделе, сестричка, я никогда не забывал... Выглядите оба хорошо, совсем не изменились. Я рад, что вам больше не придется обо мне беспокоиться. У меня есть даже кое-какие планы... Вся жизнь моя может измениться.

О с в а л ь д о. Браво, браво.

И в о. Как славно возвращаться домой! Мы ведь домой, верно?

О с в а л ь д о. Само собой.

А д е л е. Да, конечно.

И в о. Сбывается прекрасный сон.

Сальвини кладет голову на плечо сестры; та ласково целует его в лоб.

Дом Аделе. Ночь

Сальвини и Аделе входят в спальню — скромную, но аккуратно убранную; Аделе поправляет постель.

А д е л е. Вот увидишь, как спокойно ты будешь спать.

Пока сестра поправляет постель, Сальвини рассматривает лежащие на столике учебники, которые напоминают ему собственное детство. Потом его внимание привлекают висящий на стене портрет Джакомо Леопарди и деревянная фигурка Пиноккио; он берет его на руки, как ребенка.

А д е л е. Девочки его с рук не спускают.

Сальвини поворачивается к двери, на которую от лампы падает его тень. Молчит, похоже, колеблясь, потом наконец спрашивает.

И в о. Аделе, там по-прежнему... пустая комната?

Аделе, заметив волнение брата, старается отвлечь Иво от его мыслей.

А д е л е. Ну, спокойной ночи, Иво. Если что — зови. Я здесь, внизу, и сразу услышу. Пока, спи спокойно!

И в о. Ты тоже.

Они целуют друг друга.

А д е л е. Спокойной ночи!

Сальвини, не раздеваясь, в задумчивости садится на стул и пристально смотрит на дверь, ведущую в пустую комнату. Вновь мрачнеет, потом встает и бесшумно открывает дверь.

Комната совершенно пуста, из мебели — лишь большое старое кресло, на стенах ни одной картины. На подоконнике свесив ноги, словно дожидаясь Сальвини, сидит Несторе.

И в о. Несторе!

Н е с т о р е. Я первому тебе пришел сказать. Дело в шляпе! Выгляни — увидишь, сколько народу собирается на площади! Процессии идут из всех городов.

И в о. Хорошая новость, Несторе. Сколько мы ждали! Какая радость для меня, для вас, для всех...

Н е с т о р е. Слышишь, колокол точно молот бьет? Бьет сбор городам. Ты выгляни наружу! Мы должны пойти! Смотри, сколько огней, какой праздник!

В окно виден городок, погруженный в ночную тьму; над ним разносятся ритмичные удары колокола.

Деревенская улица у реки. Ночь

К городку приближается, трезвоня звонками, вереница людей на велосипедах, почти все с зажженными фарами, в то время как над городком по-прежнему разносится призывный звон колоколов. По реке движется корабль, расцвеченный огоньками и переполненный людьми.

Все улицы, ведущие к площади, кишат людьми: кто пешком, кто на машине, на мотоцикле или на велосипеде. Даже на автобусах. Под звонки и гудки все направляются на площадь. Телевизионщики ручными камерами снимают площадь — ярко освещенную, заполненную людьми.

Ж у р н а л и с т. Мы на площади. Она заполнена народом, здесь светло, как днем. Рядом с памятником установлены два огромных табло, под ними за длинными столами сидят главные представители местной власти. Здесь и правительство, в том числе представитель министерства внутренних дел. Из Рима прибыл монсиньор Дельи Эспости.

Колокольный звон внезапно смолкает. На площади воцаряется глубокая тишина, все осознают в этот миг историческое значение происходящего. Тишину нарушает журналист с микрофоном.

Ж у р н а л и с т. Ваше преосвященство, господин министр, глубокоуважаемые представители органов нашей провинции и края... Я должен сообщить вам новость столь исключительную, что мне даже неловко оттого, что честь эта выпала мне, простому репортеру. Впрочем, эта новость уже известна. Луна — спутник Земли, бледное солнце наших ночей, светило влюбленных — впервые в истории человечества поймана, притом не кем-нибудь, а тремя нашими согражданами!

Мясник Дзардетто, возвышающийся над всеми, не скрывает патриотического восторга.

Д з а р д е т т о. Кто ж еще сумел бы?

Ж у р н а л и с т. Тот факт, что именно наша радиостанция первой поведала миру о событии, которому суждено войти в историю, придает охватившему нас безудержному волнению дополнительный эмоциональный заряд...

Здесь же и Эрсилия, пышнотелая домохозяйка; ее явно кто-то трогает сзади, поскольку эта дама средних лет в элегантной мужской фетровой шляпе и атласной блузке, с трудом вмещающей ее грудь, вдруг оборачивается, оскорбленная и готовая к отпору.

Э р с и л и я. Ну, что еще?

Ж у р н а л и с т. Человек бывал на Луне, он устремлялся к ней, но никогда еще Луна не приходила к нам сама. А теперь мы попросим режиссера передать в эфир интервью с братьями Микелуцци, записанное несколько часов назад в студии профессора Фальцони.

Интервью появляется на экране.

Кабинет психиатра. День

В кабинете профессора Фальцони полно народу. Там телевизионная съемочная группа и молодой интервьюер, трое братьев Микелуцци и, естественно, сам профессор Фальцони еще с двумя докторами.

Джуанин Микелуцци сидит на стуле и плачет; Вито пытается его успокоить и переводит его слова для телевидения.

Джуанин говорит на своем языке.

В и т о. Видите, вот так и плачет с той поры, как мы ее поймали. Места себе не находит, совесть его мучает. Говорит, что мы должны вернуть ее на место. Успокойся! В самом деле, смотрит она сверху, ну, следит за нами, но ведь нам же нужен кто-то, чтоб присматривал за нами! Говорит, что без нее никак нельзя нам. Ну, успокойся, я все ему сказал!

Д о к т о р Б р а м б и л л а. Я это предвидел. Катарсис — это вам не часовой механизм! *(Обращаясь к Джуанину.)* Ну как, теперь тебе лучше?

Площадь городка. Ночь

С помоста профессор Фальцони дает объяснения.

П р о ф е с с о р Ф а л ь ц о н и. Бртьев Микелуцци вы все знаете, видели, как они работают на улицах, в полях, в ваших домах, приводят в порядок трубы и краны. Но послушаем теперь, что они скажут.

На телевизионном экране появляется кабинет психиатра.

Терцио Микелуцци, похоже, нимало не взволнованный происшедшим, отвечает на вопросы интервьюера как всегда весело.

И н т е р в ь ю е р. Мы все, все поражены: как это стало возможным, как это вам удалось?

Т е р ц и о. Да запросто! Она ведь только и ждала этого. *(Смеется.)* Типичнейшая женская натура... Чего же ей, по твоему, хотеть? Конечно, чтобы ее взяли!

И н т е р в ь ю е р. Согласен, но практически...

Т е р ц и о. Улыбочка-другая, воздушный поцелуй — и она упала в объятия машины, как спелая груша!

И н т е р в ь ю е р. А сейчас она где?

Т е р ц и о. Да все там же.

И н т е р в ь ю е р. Где?

Т е р ц и о. На ферме Мильорини.

Сыроварня Мильорини. Ночь

На площади установлен большой экран.

Толпа изумленных людей молча стоит полукругом перед навесом у сыроварни Мильорини. Из-под навеса идет ослепительное белое сияние, заливающее всех собравшихся, которых сдерживают полицейские. Над безмолвной испуганной толпой в вышине нависла стрела «сельскохозяйственной машины»; ее кабина уже не светится.

Г о л о с ж у р н а л и с т а. Недоверие, ужас, страх — вот что мы читаем на лицах тех, кто смотрит на плененную Луну, прочно осевшую на нашей земле, с которой она не может подняться. *(Два фотографа подходят к навесу, чтобы сделать снимки.)* Страх и суеверное благоговение — как перед неизвестным божеством. Многие плачут, другие молятся, просят прощения, пощады, милости, заступничества...

Площадь городка. Ночь

С помоста выступает профессор Фальцони.

П р о ф е с с о р Ф а л ь ц о н и. Меня попросили прокомментировать это невероятное событие. Простите, но я должен признаться в своей полной неспособности это сделать. Я могу лишь повторить за поэтом: «Ничто неведомо, и можно лишь гадать...»

Джозетта, подойдя к помосту, берет интервью у министра.

Д ж о з е т т а. Ваш комментарий по поводу происшедшего?

М и н и с т р. Комментарий? Наша позиция всегда была твердой, недвусмысленной, я бы даже сказал, смелой. Каждый голос следует слушать, учитывая социальный, гражданский, демократический, национальный, международный, а теперь и межпланетный контекст.

Журналист собирается взять интервью у кардинала.

Ж у р н а л и с т. Ваше высокопреосвященство, прошу прощения за неловкий вопрос. О чем бы вы спросили Луну, если бы она могла говорить?

К а р д и н а л. Какой бы я задал вопрос Луне? Но о чем ее можно спросить? Что нового она нам скажет? Нам ведь все о ней уже известно.

Ж у р н а л и с т. Совершенно справедливо, ваше высокопреосвященство. Спасибо, извините.

В толпе раздаются не слишком уверенные аплодисменты. На ступеньке у памятника сидит человек — это парикмахер Онелио: охваченный печалью, он громко разговаривает сам с собой.

О н е л и о. А мне вот есть о чем спросить... я хочу знать: кто виноват?

Д е в у ш к а *(через толпу)*. Спроси, Онелио!

П е р в ы й ч е л о в е к. Что-что?

В т о р о й ч е л о в е к. Он говорит, что хочет знать, кто виноват.

Коки на помосте тоже спрашивает у супруги.

К о к и. В чем?

Супруга Коки. М-м-м... Виноват? А в чем?
Патриция. Не знаю, может быть, во всем.
Коки *(министру)*. Неплохой вопрос, господин министр?
Министр отвечает ему улыбкой.
Телекамера приближается к Онелио; увидев, что он в центре внимания всей площади, парикмахер начинает немного важничать.
Онелио. Спасибо, уважаемое телевидение, но скажите, я могу поставить вопрос иначе?
Телеоператор. Конечно!
Онелио. Ну, тогда мне хочется узнать, зачем вообще родился я на свет. Уважаемые власти, ваши превосходительства, дорогое телевидение, прошу прощения, но я хочу спросить: почему никто не объясняет нам, зачем мы вообще нужны? Я так и не понял, зачем мы родились. Напрасно вы считаете, что все известно, все уже открыто. Где? Когда? Кому?
Доктор Брамбилла с помоста успокаивает Онелио.
Доктор Брамбилла. Дорогой мой, вы, конечно, правы, но я все-таки прошу вас выполнить свой долг гостеприимства, ведь у вас должно быть очень развито это чувство, вы принимаете клиентов... Так или иначе, успокойтесь! Позвольте, я к вам подойду.
Онелио. Мне никто об этом ничего не говорил, сегодня вечером вы мне должны это сказать. Я хочу узнать сейчас, вот в этот самый миг, иначе я отсюда никуда не двинусь: что я в этом мире делаю?..
В моменты наивысшего напряжения в толпе всегда находится какой-нибудь весельчак, который пользуется случаем, чтобы над кем-нибудь подшутить. Мальчишки привязывают Анджелино, помощнику могильщика, бумажный хвост и поджигают его.
Анджелино. Я присоединяюсь.
Онелио. Они должны нам все четко изложить, это всех касается! Скрывать бессмысленно, ведь все мы заняты в этой буффонаде под названием «жизнь».
Росселла, девушка-панк, замечает, что подстроили мальчишки Анджелино, и бежит к нему на помощь — погасить огонь.
Росселла. Пустите! Анджелино, ты горишь, горишь!
Журналист, подойдя к помосту, вполголоса спрашивает приходского священника.
Журналист. А вы что скажете на это, дон Антонио?
Дон Антонио. Ну, понять-то его можно, человек может чувствовать себя брошенным на произвол судьбы.
Журналист. Да, к сожалению.
Дон Антонио. И потом, ведь люди устают. Вот, например, как знать, этот благословенный рай — есть он на самом деле или его нет?
Журналист *(с улыбкой)*. Ну, если уж вы не уверены...
Дон Антонио. Нам это знать необходимо. Я порой оказываюсь в затруднительном положении.
Журналист. Я себе представляю...
Дон Антонио. Столько лет уже уверенности никакой, и люди протестуют.
Журналист. Действительно!
Дон Антонио. И что мне делать? Если меня спрашивают, я им отвечаю, что не гарантирую, что вероятность пятьдесят на пятьдесят.
Журналист. Ну, это все же кое-что. Лучше, чем ничего.
Мэр чувствует, что он, как первый гражданин города, тоже должен сказать свое слово.
Мэр. Надо проявлять серьезность, не следует отмахиваться от вопросов. Мы на полвека опередили других. Мы уже в будущем!

Сыроварня Мильорини. Ночь

Старая крестьянка, преодолев полицейский кордон, приближается к Луне и, встав на колени, начинает молиться.
Старая крестьянка. Умоляю тебя, заклинаю, помоги, чтоб Томмазино вылечился, окажи мне эту милость. *(Ее тут же утаскивают силой.)* Отстань! Дай помолиться! Томмазино... Помоги моему Томмазино...

«Голос Луны». Гобоист — Сим

Площадь городка. Ночь

Онелио на площади продолжает свое шоу и, не получая от Луны ответа, переходит к оскорблениям.

О н е л и о *(Луне)*. Ну-ка отвечай! Ты, каменная задница-а-а...

Не довольствуясь этим, он достает из-под куртки большой револьвер и, никем не остановленный, стреляет в Луну на экране.

Толпу охватывает паника. Слышатся крики, начинается беготня, полицейские машины подъезжают к столам, чтобы охранять сидящее за ними начальство.

Д о к т о р Б р а м б и л л а. Держите его! За мной! Где Рыжий? Ищите Рыжего!

Нескольким полицейским с помощью доктора Брамбиллы, Рыжего и других удается разоружить Онелио и силой запихнуть его в полицейскую машину.

Д о к т о р Б р а м б и л л а. Праздник нам испортить захотел? Помоги мне его поднять! Подгоните машину!

Онелио, пока его хватают и поднимают, истерически хохочет.

О н е л и о. Ой, шея! Осторожней, у меня здесь тянет! Ай!

Д о к т о р Б р а м б и л л а. Встань, поднимись!

О н е л и о. Доктор, ой, скажите им, они за шею меня тянут, больно!

В этом хаосе единственный, кто не утратил спокойствия, — профессор Фальцони; оставаясь на помосте, он в микрофон обращается к толпе.

П р о ф е с с о р Ф а л ь ц о н и. Спокойствие, я призываю вас сохранять спокойствие и помнить, что у нас именитые гости. Наш долг — обеспечить их безопасность. Повторяю, успокойтесь!

Но высокопоставленные гости, в том числе кардинал, уже поспешили укрыться в своих больших машинах. На полной скорости власти покидают площадь. Впереди и по бокам, гудя сиренами, едут полицейские машины.

Разочарованные, недовольные, расходятся по домам последние полуночники. Закрываются окна, гаснут огни.

На помосте остается только профессор Фальцони, обращающийся к опустевшей площади.

П р о ф е с с о р Ф а л ь ц о н и. Я вновь должен с горечью констатировать, что мы никогда не упускаем случая продемонстрировать нашу незрелость. Я стыжусь вас, не народ мы, а дерьмо.

Два больших экрана погасли; на том, где можно было видеть изображение Луны, теперь видна дыра от пули.

Вот на площади уже совсем пусто и тихо.

Тут и там заметны следы неповторимой ночи.

Остаются только Росселла, девушка-панк, и Анджелино, сидящие на ступеньках у памятника.

Р о с с е л л а. Анджелино, кто-то идет!

К памятнику приближается Сальвини. Молодые люди встают и, взявшись за руки, идут ему навстречу.

Р о с с е л л а. А мы помолвку заключили! И правильно сделали!

А н д ж е л и н о. Я тоже так считаю.

Р о с с е л л а. Мы так любим танцевать!

Напевая, они танцуют рок.

В небесах сияет белая, холодная, далекая-далекая Луна. Сальвини смотрит на нее восхищенно и нерешительно.

Г о л о с Л у н ы *(голос Альдины, со смехом)*. Ну и смешная у тебя физиономия! Недаром бабушка не могла на тебя смотреть без смеха! *(Опять хохочет.)*

Дом Сальвини. Ночь

Бабушка сидит на кровати в белой ночной рубашке и весело смеется, показывая на сидящего у ее ног Сальвини, который глядит на нее, не понимая, чем же вызван этот смех.

Площадь городка. Ночь

Г о л о с Л у н ы *(голос Альдины)*. Ну, а теперь что скажешь ты о голосах? О том, как несутся они от колодца к колодцу? Тебе все это не нравится? Но это ведь такой подарок, это ведь удача, ты пойми, так называемый Сальвини!

И в о. Что им нужно от меня? Они смеются надо мной, я их не понимаю. Что они мне говорят?

Г о л о с Л у н ы *(голос Альдины)*. Двойная удача! Так повезло тебе, что мне завидно. Ты ведь и не должен понимать, беда, если поймешь! Ну что тогда ты будешь делать? Надо только слушать, только слышать эти голоса и желать, чтобы они всегда тебя звали.

И в о. Как грустно... Сердце бедное мое не знает даже, что и думать...

Г о л о с Л у н ы *(голос Альдины)*. Господи, чуть не забыла из-за тебя самое важное! Сейчас, минутку...

Владелица голоса прочищает горло, и на лунном диске появляется лицо Альдины.

А л ь д и н а *(нараспев)*. Реклама-а-а...!

Мелодичное пение постепенно превращается в навязчивое кваканье лягушек, заглушающее все иные голоса и звуки.

Поле, колодец. Ночь

Сальвини потихоньку приближается по сушняку к колодцу в поле; в небе, безраздельно властвуя над миром, висит Луна. Сальвини останавливается, поворачивается к нам...

И в о. А все-таки я думаю, что если было бы потише, если б все мы побольше молчали... может, что-то бы и поняли!

...и направляется к колодцу. Дойдя до него, склоняется над отверстием, прислушиваясь к голосам.

Затемнение. Финальные титры.

Перевод с итальянского Натальи Ставровской

Эрманно Кавaццони

Поэма о лунатиках

Фрагменты

Всему причиной стало очень странное явление, на первый взгляд невероятное, но так или иначе, в глубине колодцев плавают бутылки с разной писаниной.

Кому бы это было нужно, думал я, бросать туда послания в бутылках, как делают терпящие кораблекрушение, и был изрядно этим озабочен.

Но судя по тому, что слышал я от многих, на равнине в самом деле часто обнаруживаются в колодцах разные послания, записки, письма, полные угроз, и просто всякие каракули, закупоренные в бутылки. А случается, находят вовсе что-нибудь чудное.

Явление объяснить никто не может; многие при этом полагают, что вода колодцев сообщается в земных глубинах; говорят еще, что из колодцев на равнине часто долетают стоны, голоса, порою имена.

Наверное, поверить в это в самом деле трудно несмотря на то, что все об этом знают, и вообще здесь ничего такого нет; говорят, что голоса эти сродни бутылкам — как одни, так и другие не понять. Наверное, это просто предрассудки.

Так или иначе, странствия свои я начал на исходе августа, но без особенных надежд. Точней, надежды были, но я вслух о них не говорил. Идти решил я вдоль отрогов гор, и на пути моем встречались даже города.

Пытаясь что-то из колодцев выловить, сперва я находил железки, вилки, отслужившие свое крючки — ужасно ржавые. А в Сальватерре вдруг попалась ручка от тачки, так что удивился даже помогавший мне крестьянин.

Он мне рассказал, что раньше от колодца этого не отходила одна бабка. Сидела рядышком и чистила цикорий, и похоже было, что колодец с ней ведет беседы. Необычные, поскольку только начинал он говорить, как руки у старухи становились точно два куска веревки, так что не могла она поднять и корешка.

Я слушал и помалкивал; затем поймали мы испорченный магнит и кольца — кажется, латунные. Возможно, воды под землей образуют сеть. Мне показалось, что для сельских жителей колодцы — некое подобие люков, а сама равнина — вроде корки, на которой жить они привыкли, однако к этому относятся скорей скептически.

Случается порой колодцам выходить из берегов — вода, поднявшись, проливается наружу или же, немного не дойдя до края, начинает колыхаться, и бутылки, ежели они там есть, всплывают на поверхность. Поднимается все деревянное, вообще все легкое, а все железное, все минералы так и остаются в глубине.

Мне говорили, что вода в колодцах в высшей степени чувствительна к Луне; под действием Луны в них происходит нечто вроде медленных приливов и отливов. С понижением уровня воды слышны бывают скрипы или вздохи — жалобней всего, когда Луна в последней фазе.

Вечером колодцы закрывают, не желая, видимо, чтоб на заре распространилась сырость, не дающая спокойно спать. Я слышал даже, что колодец, если хочет, управляет снами, навевает скверные или прекрасные, в зависимости от своих капризов и предпочтений. Но не знаю, правда это или нет.

Жительница Сельвапьяны мне показывала свой колодец — с крышкой, блоком и водой на дне.

Сказала, что порой им пользуются, но водопровод удобней.

Рассказала мне, что в детстве на нее произвело впечатление, что колодец резонировал и отражал ее голос, а потом и сам стал с нею разговаривать. Он говорил ей что-то нежное, приятное, но незаконченными фразами, и трудно было уловить их смысл. По ее словам, ей было жаль, что она почти ничего не понимает. Так она часами

©«Bollati Boringhieri Editore», Torino, 1987.
Ermanno Cavazzoni «Il Poema dei lunatici».

слушала колодец, и когда бродила по полям, то думала все время лишь о нем и продолжала слышать его фразы.

Но с сестрой ее происходили вещи постранней — у той над ухом раздавался шепот, так что всякий раз, как доставали из колодца воду, было ей не по себе, пока она не попросила, чтобы туда ее спустили на веревке для ведра. И пробыла там долго, не просила поднимать. И ничего потом рассказывать не захотела.

Я не знаю, правда ли все это, может, шутки.

Я этот колодец осмотрел; он во дворе — обычный, под навесом.

Вокруг меня собрались все живущие в том доме и в соседних тоже. Мы забросили в колодец сеть и вытащили ящерицу. Так что вышло все скорей смешно.

Один батрак предположил, что я из службы питьевой воды. Но я ответил, что я из санитарного отдела. Просто так сказал, чтобы что-нибудь сказать. Потом заметил, что те две сестры стояли у дверей и чуть раскачивались. Вроде бы еще покачивали головами. Может быть, колодец что-то им рассказывал. Одна велела нам уйти, поскольку стала замерзать вода, и это сестрам было не по нраву.

Я узнал, что их фамилия Карбони. Обе барышни, но все считают, что колодец им как муж.

Потом мне захотели показать, куда, случается, приходит, чтобы напиться, некто прозываемый Филиппо по фамилии Таддеи; как-то раз свалился он в колодец, из которого его позвали. С той поры он дома жить не хочет, обретается поблизости в канавках и следит за собственным семейством, смотрит, кто приходит, кто уходит. Наблюдает за отцом, как тот мотыжит огород, следит за матерью. Обычно заберется в ямку и оттуда наблюдает за крестьянами, за их работой в поле.

Вот таков этот Филиппо, хотя, по правде говоря, я не уверен, есть ли он на самом деле.

Меня водили в степь, показывали норы — якобы его. Потом — луга, каналы. Говорили, что теперь живет он там. Еще показывали виноградники, поля, засаженные свеклой, столб.

Вдруг я увидел: кто-то вдалеке бежит. Все закричали ему вслед: «Филиппо, вон Филиппо!» И потом сказали мне, что это он бежал, Таддеи.

Не знаю, что сказать об этом, правда это или нет. Временами он приходит к себе в дом напиться, а потом обратно, в клевер. Летом его видят в кукурузе, даже если заколышется пшеница, говорят, что это он там свил себе с фазанами гнездо.

Он страшно быстроног: мелькнет на миг, несясь стрелой от изгороди к изгороди, — и все тотчас в крик, а женщины, видать, боятся, чтобы он не вскарабкался по платью. Так или иначе, появляется и исчезает он так скоро, что невольно прыснешь со смеху, не успеваешь даже различить его как следует, так и подмывает крикнуть вслед, чтобы подстрекнуть его бежать быстрей и чтобы испугать.

Все это было неожиданностью для меня — приятной.

Когда я уезжал, должно быть, этот молодой синьор Филиппо был в стогу соломы — рядом с ним клубилась пыль, и я увидел, как метнулось что-то — впрочем, может, просто кролик или там индюк.

Глядя на поле, подумал я, что здесь скрываться нелегко — почти что нет деревьев. Кто испытывает столь большую, как Филиппо, склонность к тайной жизни, вынужден быть очень резвым, чтобы не заметили его со всех сторон.

Потом, когда я уже был далеко от домов, мне показалось, что я слышу этого Филиппо в маленьком пруду; пошел я посмотреть, но там средь камышовых зарослей сидели смирненько одни лягушки. Усмехнувшись про себя, подумал я, что этого Филиппо, может быть, и нет. Видит кто-то шевеление травы и думает: «Наверное, Филиппо». Кто-нибудь увидит что-нибудь вдали или почувствует дыхание ветерка, услышит шорох за своей спиной и думает, что это он, Филиппо. Замер я, прислушался, но никого, кроме цыплят, нигде не услыхал.

Не знаю даже, как сказать... Короче, показалось мне: это молчит Филиппо. Странные, что там ни говори, дела.

Потом за камышами проскользнуло что-то, прыгнули лягушки. Чуть подальше раздалось кудахтанье, а далеко-предалеко увидел я, как улетают черные дрозды. Поди пойми эту равнину. Этого Филиппо по фамилии Таддеи.

Потом еще то тут, то там я останавливался, но рассказывать об этом по порядку нелегко. Равнина гладкая, как масло, в лучшем случае на ней имеются трава, деревья, рвы, каналы. Есть еще дороги — асфальтированные и нет, и с них, насколько глаз хватает, можно видеть всю округу. Я на это, помню, обращал внимание всегда.

В ту пору, когда занимали меня эти мысли, эти голоса, припоминаю, принял меня архиепископ.

Мы договорились с ним обследовать один колодец.

Он рассказывал, колодец этот не дает ему ночами спать. Однажды он оттуда слышал девять дней подряд молитвы по обету, но обычно слышно много голосов, и чаще, по словам архиепископа, они болтают разные глупости. Притом обычно то, что слышит он, касается его, и выражения бывают мерзостные, оскорбительные. Колодец говорит ему: ты — вот такой и вот такой, ты сделал то-то и то-то. Он считает, что колодец этот надобно держать закрытым и к тому же охранять, к нему ведь могут подойти и женщины, и дети, и вообще вместо колодцев нужно пользоваться родниками.

Не знаю, сколько дней я вел подобную разведку. Помню, что сначала по утрам еще была видна Луна; потом она все убывала, и ее не стало видно.

Было очень жарко даже ночью, так что невозможно было спать.

В то время ум мой будто бы зациклился, я постоянно пребывал в каком-то полусне, и все, что мне рассказывали, у меня вертелось в голове, пока не путалось.

Такое, значит, это было время, времена поинтересней были впереди.

Сложилось так, что я, того и не желая, стал инспектором. Приехал я в одно местечко, трудно точно объяснить, куда; когда спросил я, есть ли там у них колодец, они ответили: «Ну, наконец-то! Мы вас ждали». Выходило из их слов, что я инспектор по мелиорации и что фамилия моя Савини.

Я не отрицал, чтобы все не осложнять.

Мы обошли все ирригационные сооружения, которые как будто были по моей, Савини, части; я одобрил орошение полей и шлюзы, регулирующие течение воды. Потом мы подошли к каналу, и я осмотрел его, плотину и траву, растущую на ней. Мне показали тополя и дом, что на плотине.

Все как полагается, сказал им я. Для них я был инспектором Савини, и они все остались довольны.

Потом осведомился я, не слышно ли чего-нибудь такого о колодцах, нет ли в них бутылок. И никто сначала там меня не понимал; они смотрели друг на друга вопросительно и отрицательно качали головами.

Но потом один припомнил, что как-то утром одного их земляка они нашли стоящим на коленях на цистерне, и с тех пор он стал печальным и всегда молчал. Они считают, что цистерна изменила его нрав.

— Сантино наш, м-да! — проговорили усмехаясь они хором, вспомнив его имя.

— Ну, коварные эти колодцы! — говорит один. — Инспектор, вы согласны? — И другие тоже стали что-то вспоминать. У одного кузен лег отдохнуть после обеда, так как чувствовал ужасную усталость. Говорил, что это все из-за колодца, так все время и твердил. Проснулся только год спустя.

— Вы понимаете, инспектор? — настаивали они. — Год спустя!

Сам он утверждал, что спал лишь несколько часов, но видел длинный-длинный сон.

Другой же их коллега, ими названный по имени и по фамилии, колодцев так боялся, что все время повторял одно и то же: он сам желает сесть в тюрьму, чтобы замкнули его в камере на ключ, и еще стерегла его снаружи стража. Вот тогда, он говорил, укроется он с головой и посмеется вволю.

— Это у него от сырости, — они мне объяснили, — пробирала его до костей.

Тогда услышал я про человека, просто-напросто сбежавшего от сырости, которая стояла в его доме.

— Да, учитель наш, — сказали мне.

Учитель этот думал, что фундамент его дома весь стоит в воде и глубоко пустил под землю корни. Влага поднималась из подвала вверх по стенам, лестницам, по ножкам стульев и столов. Все разрушалось, покрывалось плесенью.

— Он убежал потом, чтобы жениться, — сообщили мне они, — чтоб хоть немного чище стало в доме, потому что в одиночку был уже не в силах защищаться от следившего за ним колодца.

«Надо же! — подумал я. — Хорошенькие штучки!»

Может, потому, что слушал я внимательно, они спросили, понимаю ли я в этом что-нибудь. Я отвечал, что не слышал, чтобы кто-нибудь женился, дабы противостоять колодцу.

Но один сказал, что в самом деле с их учителем случилось не совсем нормальное явление, по крайней мере, очень редкое. Учитель, прежде чем бежать, сам ему лично рассказывал во всех подробностях.

Из-за теплоты и сырости, идущей от земли, учителю казалось, будто он участник некоего эксперимента, будто сверху — целлофановый колпак, задерживающий все испарения, так что из пола, из щелей росла густая трава.

И это бы еще ничего.

Но он увидел, что из мебели полезли ветки, на которых распустились листья, словно мебель только дожидалась подходя-

щего момента и теперь очнулась от сна и стала прорастать.

Стулья, говорил он, сделались кустами, а комод — стволом, пускавшим корни. Из плетеных кресел вышла ивовая рощица, а прочее — шкафы, столы, лари — покрылось пышной зеленой кроной. На двери нарастала заскорузлая кора, из ящиков уже торчали бороды из корешков.

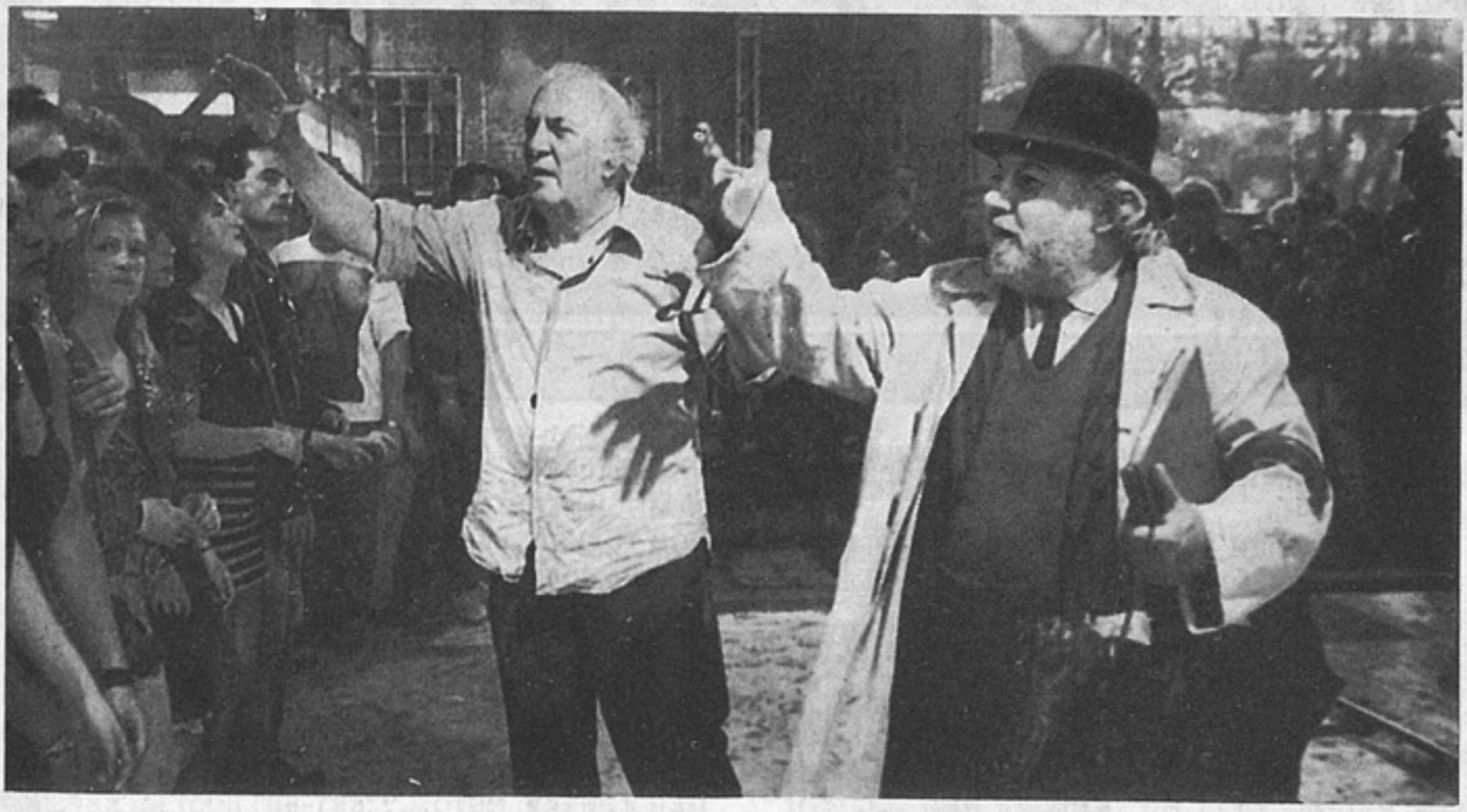
Бродя среди листвы, он чувствовал, как

Я был изумлен: «Ну ничего себе! Ну, ты гляди!»

Они довольны: «Влажно, влажно было у него, что да, то да». И явно забавляются.

Они считают, это все равно как малярия. Кое-кто винит колодец. Это все от сырости, так рассуждают, и под действием Луны на ущербе.

По правде говоря, в ту пору я нередко сомневался, существуют ли вообще на свете люди, и беседовал об этом с мясником,



«Голос Луны». Рабочий момент. Феллини и Паоло Вилладжо

голову его сжимает обруч, и был весь покрыт испариною от тропической, невыносимой мокроты.

Потом из обуви его проклюнулись былинки синеватой плесени, лишайник, и он видел, как похожая на бархат плесень пробивается на влажной простыне. А на полу, как на болоте, колыхалась тонкая высокая трава.

Поэтому ему пришлось бежать оттуда. Говорит, что в каждой комнате все время шелестели ветви, так что из подвала дул еще и влажный ветер.

Вспоминая это, они очень веселились. Говорили:

— Помню я учителя. Потом за ним приехал брат, повез его в ближайший город, чтобы найти ему жену. Дом они бросили. Однако и картина там была! Грибы росли там даже под кроватью, даже в раковине!

который отвечал, что у него сомнений нет и он вообще не видит здесь проблемы.

Я же приходил к нему и говорил: «Вот наблюдал я сегодня за людьми со стороны, глядишь — нормальные, но в то же время чувствуется в них какое-то лукавство, будто бы они на самом деле вовсе не такие». Спрашивал: «Они в самом деле настоящие?»

И объяснял, что каждый человек мне кажется актером, и я вижу: вся его одежда — не его, ему ее погладили, а может быть, наоборот, придали чуть изношенный, помятый вид, чтобы выглядело все таким, каким должно оно казаться. И на лицах видел родинки, морщинки, прыщики и темные подглазья, наведенные, чтобы с виду было все как настоящее.

Глядя на кого-нибудь, я думал: сверху, видно, воск или сургуч; великолепная,

Феллини и Лукино Висконти

конечно, имитация, достойная, бесспорно, восхищения.

И эти люди шли в свои кафе или прикидывались, будто очень заняты и будто бы им некогда стоять, разинув рот.

А он мне отвечал, что так оно и есть на самом деле, люди отправляются туда, куда им нужно, и что жить на свете значит поступать как раз примерно так.

Я говорил этому Дзардетто: мне кажется, дома картонные или фанерные. Но он не очень верил. Говорил: практически домов и нет, когда я проходил по улице, мне показалось, все их заменили лжефасадами.

Но он, Дзардетто, спрашивал: «А кто?»

А я не знал, для самого меня это было загадкой, а на вид казалось, будто все, как прежде. Но я очень пристально смотрел, и у меня не оставалось никаких сомнений, что за внешней оболочкой улиц не было почти что ничего, ну, может, деревянные опоры для поддержки тонких стен. А снаружи при этом ничего такого не заметно, все исполнено так тщательно, что я не понимал: и как это им удалось?

Порой в окнах появлялись женщины, просто выглядывали или выбивали коврики — да так естественно! Мужчины отпирали дверь или звонили, на меня не обращая ни малейшего внимания, а потом входили. И, оказываясь там, внутри, наверное, смеялись до упаду. И сквозь щели видели, как я, шагая мимо, с подозрением оглядывался, и все старались понаблюдать за мной, чтоб посмеяться. Представляю, как они толкались у щелей, чтобы лучше видеть и повеселиться вволю.

За фасадами же этими, должно быть, ничего и не было: необитаемая территория, почти без зелени. Я мог лишь представлять ее, поскольку сам не мог найти этих щелей, чтобы тоже заглянуть туда, но там наверняка земля была засушливая, вся в оврагах и с обрывами, и главное, я говорил себе, иссушенная беспощадным солнцем, так что мне туда не надо.

А люди так там и сидели за фанерой, жили там, чтобы не было их видно, чтобы никто не видел, как они смеются. Временами выпускали одного кого-нибудь, одетого, как будто он обыкновенный человек, порою выходили по трое, как будто бы семейство на прогулку, так что, глядя, как они себя ведут, ну, точно настоящие, я думал: «Ну, дают! И как не расхохочутся?» Иные играли роли детей, которые поменьше ростом; надевали им короткие штанишки, чтобы они выглядели в точности, как дети.

Я видел некоторых даже на велосипедах — трехколесных и на роликовых — полная иллюзия! А кое-кого укладывают и в коляски — самых маленьких, которых можно спеленать.

Я подходил к ним близко-близко — просто потрясающе!

Я понял, что когда уже их совсем душит смех, они спешат вернуться за свои фальшивые картонки, притворяясь, будто им пора домой. И соблюдают все до мелочей, не подкопаешься: когда ребенок принимался плакать, а та, которая изображала мать, порою шлепала его довольно сильно или обещала это сделать, в точности как поступают в жизни из педагогических соображений; крошка хныкал, а мамаша эта мнимая кричала: «Замолчи, иначе больше никуда ты не пойдешь!» или «Еще, наверное, захотел?» — и волокла его к двери, которая была точь-в-точь как настоящая, они входили в дом с такой типичной суматохой — у нее покупки, сумочка в одной руке, другой держит малыша — и исчезали с глаз моих, чтобы после исполнения ролей отдохнуть и посмеяться вместе с остальными.

Наверное, войдя, они прижимались тут же к щелкам и следили, как рассматриваю я приоткрытую лжедверь, как задираю голову, оглядывая окна и карнизы, несчастный посрамленный идиот.

Да, если в самом деле все это актеры, думал я, — снимаю шляпу! Высший класс, вот сесть бы в баре и смотреть, как из партера. В трех шагах еще одна мамаша тянет за руку ребенка, ну, или кого-нибудь замаскированного — в совершенстве — под ребенка. Тот же будто бы и слышать не желает ничего о том, чтобы идти вперед, сопротивляется, как может.

Мать ему: «Давай, будь умницей, а то собачка на тебя гав-гав! Смотри, какая к нам бежит красивая собачка... ну, будь умницей...» И всякое тому подобное.

Но этот, с позволения сказать, ребенок тянет за руку, гнусавит...

Мать: «Сказала: нет!»

Потом — свистящим шепотом, как большая актриса: «Погоди, так надаю сейчас — распухнешь!»

А малыш упрямится — вот это техника! — пока она не говорит: «Смотри мне, если ты сейчас не перестанешь!» и закатывает тут же оплеуху, — до того реалистичную! — к которой добавляет два-три быстрых тумака, сопровождаемых соответствующим звуком. Иллюзия — остолбенеть!

И я невольно засмеялся и поаплодировал, я был в восторге. Я-то сцену, представляющую материнскую любовь, скорей, вообразил бы в более стандартном варианте — с поцелуями, баюканием и прижиманием к груди.

«Наверно, это авангард, — подумал я, — и мастерство творит, конечно, чудеса».

А эти двое не дали потом друг другу даже передышки, не раскланялись и не благодарили, мать смотрела с явным раздражением, так в роль вошла, у малыша из носа капля вылезла, наверное, гуммиарабик. И ушли. Короче, так играют, что разинешь рот.

Я видел и других, смешных ужасно, диалоги — лопнешь, так что я все время спрашивал себя: «Кто, интересно, автор? Знаменитость, видно. Костюмер их тоже виртуоз».

Еще я наблюдал супружеские пары. Например, идут степенно рядышком, красивыми шажками, левой-правой, левой-правой, дама — с сумочкой, на каблуках, иная — с брошкой, в бусах и браслетах, вертят головами, останавливаются перед витриной. Это просто фон, обозначающий, что это час прогулки, но стараются вовсю, как истинные профессионалы, даже в маловажных сценах, на которые обычно и внимание обращают лишь ценители.

А некоторые проходят, точно в рот воды набрав, такие лица, будто бы вообще друг друга не выносят, но все жесты строго согласованы, заметно, что меж ними полное взаимопонимание. «Кто знает, сколько, — думал я, — потребовалось репетиций? Но итог великолепный!»

Я стоял и восхищался, не скрывая удовлетворения.

Я изложил свои соображения: не вполне обычные субъекты эти обитают рядом с теми землями, которые мы ищем, на невидимой границе.

Думаю, они сродни, по сути, лицам без гражданства: их никто принять не хочет, и они все время вынуждены кочевать из края в край, поскольку дома у них нет. А если даже где-нибудь задержатся, то все равно такими же и остаются, будто бы переместилась и граница, будто бы они везут ее с собой, со всеми соответствующими последствиями: так они утрачивают свой родной язык, а из чужих устраивают винегрет.

Префект вдруг в возбуждении вскочил:

— Я знаете, о чем сейчас подумал? Это самое ведь и случилось с Александром Македонским, знаете?

— Да ну? — ответил я.

А он:

— Так сказано в учебниках истории. Увлекаемые им на восток, на край земли, шли македонцы столько лет, что ныне не установишь, сколько, — через горы и пустыни, иногда воюя, иногда располагаясь на привал среди неведомых людей с невероятными привычками, чтобы затем пуститься дальше.

Думаю, что временами они брали в жены женщин, попадавшихся им по дороге, и овладевали, сами не желая, кое-какими фразами на местных языках, чтобы ночами лепетать и понимать слова любви.

Пока не приходилось им опять пускаться в путь.

Сам Александр брал в жены царских дочерей и, чтоб не выглядеть мужланом, изучал изысканные по туземным представлениям манеры, и старался одеваться в то, что почиталось элегантным.

Так они перенимали обычаи и моды каждого оставленного позади народа.

Среди армян, к примеру, кое-кто спешил расстаться с шлемом, под которым в том климате кипели бы мозги, и начинал носить тюрбан. Другие бронзовым щитам предпочитали сетки, свитые из прутьев. Некоторые теперь держали вместо копий ловчих птиц, другие в качестве брони использовали рыбью чешую, кору или, к примеру, листья финиковой пальмы, кто-то был покрыт засохшей грязью.

Они питались саламандрами, как киммерийцы, муравьями, обезьянами и сыром, сделанным из молока, надоенного из каких-то шишек, по обычаю сарматов. Об одежде что и говорить: кто обряжался в полотно, кто в кожу, кто-то в шкуры кабана и леопарда, кто-то был в шелках, со множеством больших и маленьких колечек, кто-то с бритой головой; носили перья ибиса или фламинго, сари, шлепанцы и булавы. Иные размалевывали себя соком корня бетеля, и кое у кого была вся кожа в арабесках.

Когда над головами проносился иссушающий ливийский ветер под названием «гибли», кто-то укрывался в паланкине на спине вола. Теперь немногие лишь ездили верхом на лошадях, другие, как им приходилось видеть где-то, галопировали на слонах, на страусах и антилопах, на козлах, верблюдах, зебрах; те же, кто завел себе рабов из благодатных областей Аравии или эфиопов, знаменитых своей резвостью, седлали их и гнали во всю прыть под щелканье хлыста.

Поэтому любая битва превращалась в светопреставление, и они все продолжали побеждать, поскольку их противники не понимали их стратегии: будь перед ними знаменитая фаланга, может быть, они вступили б с ней в борьбу, а так какая ж это битва — просто балаган. И, побранившись, покидали они поле боя. Так что македонцы беспрепятственно все шли и шли вперед.

Друг друга понимать им становилось все трудней, поскольку не были они уже способны выражаться связно и использовали в своей речи усекаемые слоги массагетов, кантилену ализонов и слова всех городов, где только довелось им побывать.

Когда они добрались до Лахора, то производили впечатление заик и, прежде чем заговорить, так долго размышляли, что в конце концов не раскрывали рта. Они прошли через все страны, но что толку, если не были способны рассказать о них.

Народ сбегался посмотреть, как они шли, и впечатлений у детей хватало.

Когда они отправились в поход, их силу составляла дисциплина, и друг друга понимали они с полуслова. А в итоге превратились в караван каких-то олухов без родины и без устоев.

— Да, — произнес префект Гоннелла, — македонцы бы могли создать империю, но их никто не принимал всерьез.

Теперь уж никому и в голову не приходило вызвать их на битву, каждый город приглашал их в гости, чтобы поглазеть и позабавиться. Когда не стало Александра, бороздили они вдоль и поперек Ассам и Индию, проделывая сальто и опаснейшие упражнения на крупах страусов и на слоновьих бивнях. Их считали несерьезными людьми.

— И чем все кончилось?

— Со временем их делалось все меньше, но оставшиеся пробовали овладеть все новыми животными; теперь они скакали на медведях, овцах и гиппопотамах, говорят, что взнуздывали и большущего питона. Крокодилов, говорят, сумели оседлать и скакали по трое. На верблюдов для удобства ставили диванчики с серебряными ножками, а на слонов — двухъярусные башенки и пальмы, чтобы сидеть в тени.

В конце концов они все вымерли, а их отпрыски образовали касту укротителей.

Я говорил ему, что у людей этих, живущих на границе, есть особенные свойства — их способность летать и зависать.

Их полет увидеть невозможно, так как они не используют крылья, лопасти, законы аэродинамики — иначе говоря, поддержку воздуха; скорей, летящий чувствует, как будто вдруг внизу разверзлась пустота или как будто стал он мыльным пузырем, утратив тяжесть собственного тела. Склонность к зависанию и полетам обусловлена, возможно, тем, что эти лица без гражданства, обитающие на границе, постоянно ощущают собственную неугодность, зыбкость положения и тревогу.

Я сказал бы, что они приобрели способность так существовать в воздухе, чтобы этого никто не замечал.

В самом деле, взлет их столь неуловим, что даже кажется, что данный тип — или типесса, если это дама, — как сидел, так и сидит, или лежит, если лежал, или стоит. А что они летят, понятно по их лицам и жестам, каковые невозможно было бы иначе объяснить.

Один такой субъект, которого я изучал вблизи, казалось, несся вниз по лестницам, а после по полям, крича как оглашенный и не обращая ни на что внимания, даже на канавы, а на самом деле он летел, перелетал через границу. Я был изумлен подобным свойством и последовал за ним, чтоб разобраться, как осуществляется полет. И я был вынужден бежать, как сумасшедший, чтобы не упускать его из виду.

Стало быть, он вдруг пускался вниз по лестнице, потом оказывался на лугу, и я хоть не терял его из виду, но с большим трудом несясь за ним на максимальной скорости, потом бросался вниз с обрыва в туче пыли, ставя под угрозу собственную жизнь. И продолжал свой дикий крик, являвшийся, возможно, импульсом к полету, точно я не знаю; ежели судить по крику, то, достигнув нижней ступеньки лестницы, он поднимался в воздух. А потом куда-то исчезал. Я чувствовал: кричать он продолжал, но я его уже не видел, а потом ничего не было слышно.

Взлет его меня сначала поражал — казалось, что его охватывает некое неистовое вдохновение, и крика его можно было испугаться. А потом, когда он исчезал с обрыва, мне казалось, он становится как легонький планер, и мне его супруга подтверждала, что вот так он и устроен.

Я могу сказать, и как его зовут, — Маттиа, а фамилия Росселли.

Живет он в доме на холме, и, возможно, где-то там находится граница, но наверняка сказать нельзя.

Я дожидался его каждый раз, всего три раза, так как мне супруга говорила, что он обязательно вернется, все-таки живет он здесь. И возвращался он всегда в грязи, как будто бы его, беднягу, занесло в какое-то болото.

Потом, придя в себя, он говорил мне, что летал, и мне хотелось знать, на какой же высоте. Он мне ответил: «Как верхушки тополей». Я так прикинул — метров двадцать, в общем-то бреющий полет. Потом сказал мне, что он держится на голосе, так и сказал — что это голос в воздухе его держал, не слишком высоко. Держал и нес, он, голос, был растянут в тонкий гладкий слой, Маттиа по нему скользил, как в экипаже.

Но взлетает, говорил он, через печь, а вовсе не как мне почудилось, будто он, как фурия, несется вниз по лестнице.

Он мне сказал, что, может, это выглядит и так, однако же на самом деле его голос, проникая ему в уши, точно дым, толкает его кверху в дымоход, и он выскакивает из трубы и на такой примерно — или чуть повыше — высоте летит, и по его словам, это совсем нетрудно, напротив.

Он говорит, что весь этот волнообразный слой проникнут солнечным сиянием, и видно, как внизу плывет земля во всем ее многообразии. И — странно: говорит, что видит под собою собственную тень, как преодолевает она изгороди и холмы. И он и тень — как будто бы одно, но он не прилагает никаких усилий, тень же мчится, как безумная, чтобы от него не отставать.

Тогда понятно, почему мне кажется, что он отчаянно несется по обрывам, и я вижу, как в другой какой-то сфере совершает он невидимый полет.

Это означает также, что другие сферы могут простираться параллельно на различной высоте пониже и повыше и над стратосферой. И на каждом уровне есть фауна и флора, возможно, соответственное население. Такие выводы мне позволяют сделать эти мной изученные случаи.

Вот так летал этот Росселли.

Но в конце концов, он говорит, он падал вниз на камни, на гору, в колючие кусты — кончался голос, и он падал.

И оказывался весь в грязи, в золе, измученный, в каком-нибудь заброшенном, труднодоступном месте. И опять он чувствовал все бремя тени, снова становилось ему трудно, и он тяжело дышал и молился Богу, недоумевая: «И куда ж это я, бедный, угодил?»

Потом тащился еле-еле, как какое-то отребье, по холмам.

Так возвращался он назад, Росселли этот.

Я спросил его о скорости полета; он сказал, что это был полет чудесный, радостный, такой неторопливый.

Я спросил: «Ну, километров что-нибудь пятнадцать в час?», и он сказал, что да.

Я обнаружил некий вид существ, родственных народцу окон и дверей, и вкратце рассказал о них префекту. Это повторялы — в высшей степени болтливые, неутомимые, опасные создания, которых никогда не видно, только слышно, повторяющие все, что ни проносится в уме.

Те, кому они надоедают, неизменно поражаются тому, как удается им, используя какой-то свой особый способ, считывать

Федерико Феллини и Ингмар Бергман

мгновенно мысли, только проблеснувшие в мозгу, и, даже находясь довольно далеко, их повторять так точно и с такой невероятной быстротой — ты сам еще не осознал свою идею, а они ее уже проговорили.

Временами можно слышать целый хор. Один — живет он на холме в Сан-Бьяджо — говорит, что повторялы эти будто школьники, а он учитель, не имеющий возможности расстаться с ними даже на минуту. И он будто водит за собой целый класс прилежных школьников, это они смотрят ему в рот и повторяют все подряд, не отличая болтовню на перемене от урока, так что он все время чувствует себя на службе, будто круглосуточно стоит на кафедре.

Поскольку они прячутся, и не воспользуешься розгами, чтоб их заставить замолчать, хоть это-то как раз и следовало бы с ними сделать — отхлестать как следует. Он говорит, что это истинные паразиты, не дающие ему свободно мыслить, что на них бы следовало заявить в прокуратуру, и на их родителей, которые, возможно, их и побуждают так себя вести. А то бы обратиться к главному инспектору, чтобы тот их всех отчислил, и покончить с этим безобразием.

Однако, может, это только домысел, лишь плод учительского образа мышления.

Но выступают эти господа и как солисты. Например, какой-то баритон, ни слога не теряя, повторяет из соседней комнаты — и даже дома — все, что ни приходит в чью-то голову, не исключая самых идиотских фраз.

И ничего тут не поделаешь. Единственное, чего они боятся — если своевременно сделать, — некоторых знаков или выражающих угрозу жестов и телодвижений. Почему так, неизвестно.

Например, если зажмуриться иль притвориться, будто бы все клетки твои до единой умерли, и стать негнущимся, как будто ты весь высох, повторялы постепенно умолкают, и в глубокой тишине ты можешь снова втайне думать в собственное удовольствие, не опасаясь этих балаболок.

Но едва пошевелишь ты пальцем или чем-нибудь еще, как это случается с живыми существами, снова принимаются они скандировать что ни мелькнет в твоем мозгу, включая то, что не имеет никакого смысла, — например, какой-нибудь дифтонг, какую-нибудь безыскусную мелодию, — и соревнуются между собой, кто быстрей, так что звучит одновременно уйма голосов, и поднимается настоящий базар.

Едва подумаешь, к примеру: «Черт возьми!», а повторялы уже произнесли это на все лады, с усмешками, стремясь перекричать друг друга.

И поскольку замолчать последним явно почитается особенно престижным, слы-

шишь, когда смолкнет гам, как кто-то одинокий в тишине еще раз быстро добавляет: «Черт возьми!», и после слышится из разных мест: «Возьми!», «...озьми!» и дальше отголоски: «...зьми!», «...ми», «...и» — насмешливей, чем прежде. Все стихает, но понятно: это повторялы, притаясь кто где, лишь ждут, чтобы приняться за свое, едва придет кому-то в голову какое-нибудь слово.

Они живут колониями под неплотно прилегающими изразцами, целыми гроздьями в трещинах, но чаще прочих мест — в ходах, проделанных древесными червями в мебели или оконных рамах. Судя по всему. И там устраивают некое подобие гнезда, чтоб притаиться в нем и быть готовыми заголосить оттуда.

Когда они кого-то донимают, обволакивая его сетью отголосков, это настоящее нашествие, ни дать ни взять монгольская орда. Но главное — у них нет воли, нет своего мнения даже о каких-то мелочах. Они согласны повторять любые звуки. Этим-то и раздражают — своим полным подчинением.

Тогда префект, поднявши палец, чтобы дать понять, что обладает интуицией, воскликнул:

— Говорите, как монгольская орда? А знаете ли вы, что, с точки зрения истории, сказали справедливейшую вещь? История орды не такова, как принято считать.

Монголы не остановились перед Черным морем, а дошли до нас — весьма своеобразным способом, о чем не рассказывают в школе.

Чтобы перебраться через море и за морем быть как можно многочисленней, они вперед послали самых маленьких и поступали так еще не раз, распространяясь по Европе волнами. И с каждою волною делались все ниже ростом, но зато их были миллионы.

Говорили они, что приказ для них не важен — это слишком уж обязывает, им бы только прокормиться, а политика им ни к чему. Их бы устроило житье в подвале. И поскольку там обычно сыро и прохладно, то они привыкли облачаться в шубы с капюшонами из меха крыс, так что узнать их невозможно, хоть снаружи остаются характерные усы. Со стороны подумаешь, что это просто самые большие крысы, и, лишь заглянув в лицо, поймешь, кто это, по миндалевидным глазкам и ехидным выражениям, по смелости, с которой останавливаются они, чтобы принюхаться, а нет ли где-нибудь неподалеку сыра или колбасы. До прочего им дела мало.

Им не важно, что там за правительство, республика или монархия и есть ли конституция. Неинтересны им и межпартийные дискуссии, а если они их порой и слушают, то для того лишь, чтобы понять, а не будет ли в конце концов что пожевать или придется обходиться сотрясенным воздухом.

У этих тоже нету мнений, они тоже паразиты и живут за счет чужих отходов. И ухватывают их ужасно быстро. Только что-то упадет — уже умяли.

Что за времена знавали мы с префектом! Я поныне слышу его голос, воодушевленный нашими фантазиями, воспаряющими над империями, нами обнаруженными.

Но сейчас я ничего о нем не знаю, думаю, не знает и никто. А так хотелось бы вернуться на те улицы, те площади и встретиться с ним будто бы случайно! Может быть, он изменил свой облик — он ведь говорил, что слишком уж приметен. Вероятно, этого я так и не узнаю. А тогда мы так друг друга понимали! И воспоминания у меня остались безмятежные.

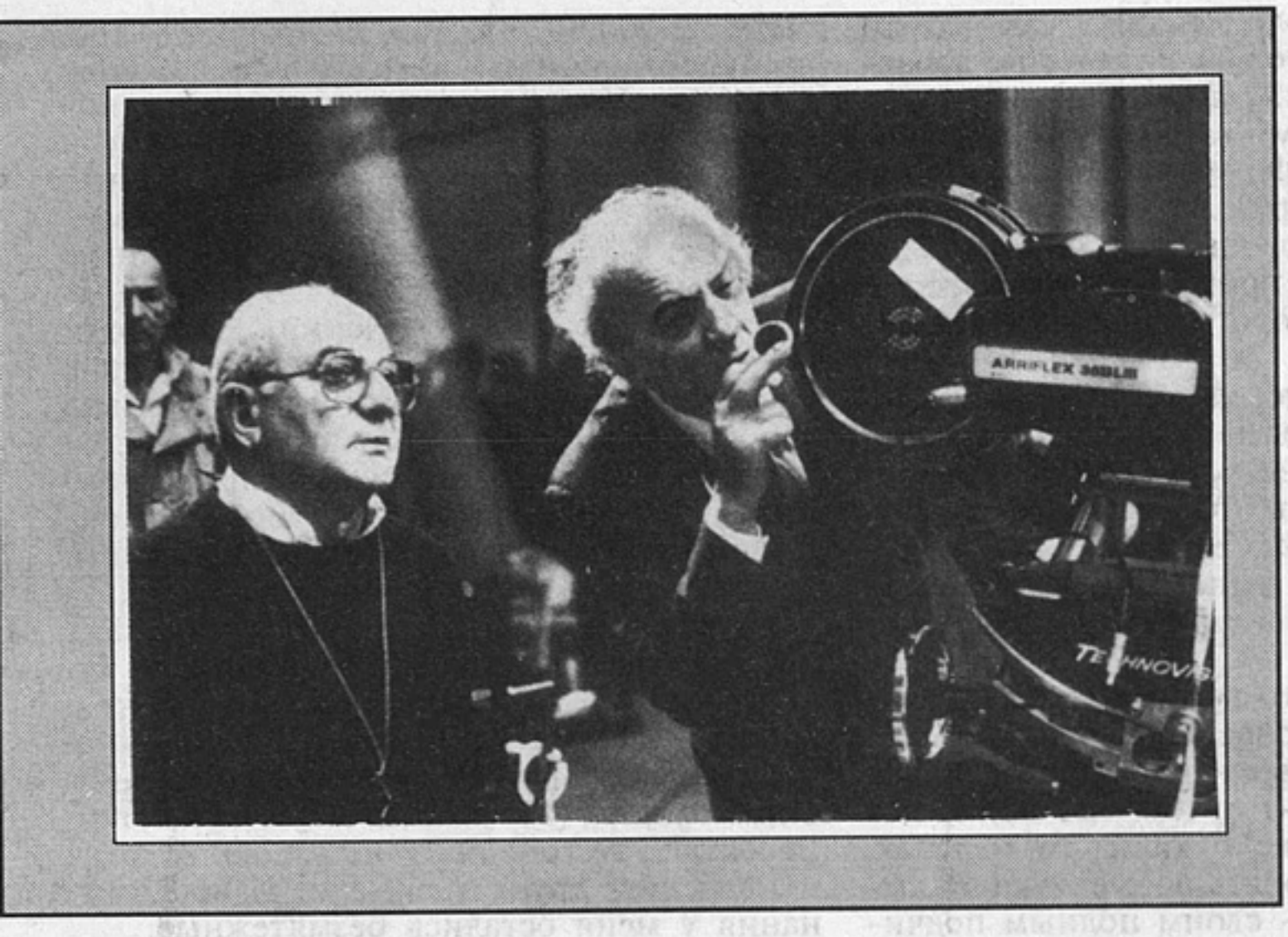
Мы гуляли с ним по бастионам городка среди зеленых крон, вдоль старых троп сторожевых постов, откуда видно очень далеко. Сидели на откосах и беседовали или просто, умиротворенные, молчали.

С птичьей высоты мы с ним глядели на поля, которые, бледнея, уходили к горизонту. За полями в дни особенно ясные виднелось что-то вроде гор на расстоянии километров, может, ста или двухсот, и мы на них смотрели и гадали, горы это или облака.

Стояла там еще какая-то разрушенная башня — невысокая, широкая, наверное, когда-то очень крепкая. У этой башни завершались все наши прогулки. Забираться на ее площадку было нелегко, зато оттуда открывался круговой обзор, который так любили и префект, и я. Он говорил мне, что когда он там, то ничего ему не страшно, что оттуда все такое светлое — и небо, и земля, а больше ничего и нет. И он любил, чтобы дул хоть легкий ветерок — иначе, говорил, по-настоящему не насладишься высотой.

Потом над нами пролетали стаи птиц, и постепенно воцарялся вечер, растекаясь из той части горизонта, что была темнее, вширь и ввысь.

Затем префект велел присматриваться, так как наступало время птиц ночных. И в самом деле в воздухе шумели крылья, он говорил, что это кречеты летят на башню ночевать, они живут там с давних пор.



«Голос Луны». Рабочий момент. Феллини с оператором Тонино Делли Колли

Мы наблюдали с ним за изменениями неба, о которых не хотелось рассуждать: подобные явления, считал Гоннелла, говорят красноречиво сами за себя.

И в этой безмятежности он мне поведал стародавнюю историю.

— Сюда, — сказал он, — многие века назад пришли вестготы из степных просторов Курдистана. И остановились в этом замке.

Но никто не обращал на них внимания. Ни горожане, ни селяне.

Им хотелось властвовать над всем: ночами они спали в замке, на террасе же держали караульный гарнизон.

Пришедшие в эти края вестготы мнили себя грозными и говорили, что отсюда покорят всю землю, и поэтому в дневное время отправлялись на конях терроризировать людей, и невозможно было им сопротивляться, потому что занимались они этим с детства. Так они вели себя и в Азии, и в Померании, потом пришли на берега Дуная и перевалили через Альпы, сея страх направо и налево.

Полумер они не знали, в том числе и потому, что, говоря лишь на своем гортанном, ни с каким другим не схожем языке, вестготы не могли сказать того, что было нужно, не могли вести переговоры. Они либо забирали все, что было, либо, если ничего не находили, разбивали все или сжигали, чтобы всем было понятно, кто здесь главный.

В этих же краях случилось так: народ решил не обращать на них внимания, и если загорался сеновал, то говорили: «Вот беда! Наверное, искорка попала», если дом горел, хозяин восклицал: «Ну, остолоп! Оставил жар в камине».

И сперва вестготы думали, что их боятся, но потом пришли в недоумение оттого, что жители сердились только на себя и на погоду.

Например, когда вестготы рушили плотину, жаловались: слишком рано разгулялось половодье!

Или же они, скача по виноградникам, срубали шашками лозу. Крестьяне, горемыки, рвали на себе волосы, но приговаривали: «Никогда не видели такого урагана, всю лозу переломал, ну, как соломинки!»

И то же самое, когда вестготы жгли зерно их, отравляли воду, резали овец или цыплят. Все говорили: слишком много лис в этом году, вода в реке имеет подозрительный цвет грязи.

Тогда вестготы стали оставаться рядом с местом происшествия, чтобы понять, в чем же дело, но не понимали ничего, а если понимали, говорили: «Идиоты тупоумные!»

И распоясывались все сильней.

Они врывались в город, точно одержимые, топтали все конями, разносили рынок, писали в колодцы — наказание Господне, сущий ад! И возвращались в башню, оставляя наблюдателя, чтобы он их мог потом порадовать рассказами о пролитых слезах и ужасе.

Утром возвращались наблюдатели, стучали, их впускали. И они рассказывали: в городе решили, будто началось ужасное землетрясение, и от страха потеряли голову: на их глазах взбесившиеся лошади скакали в окна, люди выбегали из домов со всем, что было ценного, и приговаривали: мол, когда вода в реке бывает мутная и желтая, то непременно жди землетрясения.

К тому же видели все разное, и их рассказы не сходились.

Выходило: операция прошла успешно, но никто при этом ничего такого не заметил. И вестготы изумлялись и гадали, как же это может быть.

И продолжалось так годами.

Они овладевали женщинами, потому что так привыкли, и какой уж выпадало, той и выпадало — старой или молодой, но чаще молодой. Захватывали их в полях, где рвали они кроликам траву, и там и оставляли.

Женщины же говорили, что задрал им юбки ветер, и народ смеялся: «Представляем, что за ветер, интересно, как он называется, наверное, левантинец».

Когда самых аппетитных увозили, люди говорили: «Этим и должно было закончиться — она любила с детства путешествовать и кое-что еще».

С годами жители, сначала прилагавшие усилия, чтобы не доставить чужеземцам удовольствия, — привыкли. Не признавая их, они фактически перестали их видеть, так что каждый думал: это просто россказни, а ежели вестготы появлялись на глаза — это померещилось и лучше никому не говорить, чтоб не прослыть страдающим обманом зрения.

Вестготы ж говорили: народ столь темен, что они готовы отступиться.

Но на самом деле они чувствовали, что бесследно исчезают, что их нет и не было вообще. Так в этом замке и состарились и не могли уже вредить по-крупному. Таскали кур, выхлебывали молоко — как будто опрокинулось ведро, в отсутствие мужа проскальзывали между простынями... Никто, однако, ничего не замечал.

По сути дела, их и не было, они исчезли из истории, как появились, не оставив по себе следа.

И говорят, что их, старых, в вечернем сумраке не отличить от кречетов.

Ночью, когда спали мы в саду, префект устроил себе в груде листьев некое подобие гнезда. Потом туда забрался с головою, так, чтобы не было его снаружи видно.

Говорил, что листья чистые и хорошо хранят тепло.

И я последовал его примеру, приискав себе невдалеке подобный ворох, — следует признать, великолепная идея! Каждый в своей куче листьев, приготовились мы ночевать. И все пошло бы хорошо, я чувствовал себя не хуже, чем в постели, только вскоре от той груды, где лежал Гоннелла, донеслось шуршание ворочающегося тела, а потом вдруг резкие удары в гуще листьев, и я видел, как они взлетали точно их подхватил внезапный ветер или вилы.

Я следил за всем за этим из своей норы с интересом, но и с беспокойством.

И действительно, наутро ворох, где лежал Гоннелла, оказался весь развален; сам префект, однако, подошел ко мне веселый, будто в жизни крепче никогда не спал.

Тогда я говорю:

— Что это было ночью? Прямо революция!

И он, остановившись предо мной, еще сидящим в листьях, начал объяснять.

— Тут, видите ли, дело вот в чем. У меня, наверное, нарушена какая-нибудь связь в мозгу, и в этом мое счастье, потому что, когда сплю я, у меня одна рука или нога не спит. Ни с кем такого не бывает, все обычно засыпают целиком.

Я упражнялся много лет, ведь я не доверял всей префектуре, и не только днем, но и ночами, даже находясь в постели. Кто их знает, думал я, что они могут учинить?

И у меня вошло в привычку быть всегда настороже. Я научился делать так, чтобы одна рука не засыпала, я как бы отделял ее от тела. Нужно только перед сном подумать, что рука твоя — хвост ящерицы, он ведь и оторванный не прекращает извиваться сам собой, как змейка, и способен сам вести борьбу, к примеру, с кошкой.

Так же и рука, но у нее возможностей гораздо больше, и к тому же она в десять тысяч раз умней. Поэтому, когда я сплю, рука меня оберегает и, едва почувствует, что у моей постели зашныряли тени, начинает молотить направо и налево что есть силы. Ежели сочтет, что положение опасное, то, проделав все что может, принимается будить меня.

Но прежде чем пойти на это, прибегает к помощи другой руки и ног, которые с такой же быстротой наносят множество ударов во все стороны, и тем, кто попадет под них, не поздоровится.

Вы представляете себе коней или ослов, когда они, разгорячившись, прыгают, как на рессорах, и лягают всякого, кто хочет подойти? Бывает, в полусне я чувствую

пинки, тычки, затрещины и тумаки — это конечности мои ведут неистовые схватки и сражения. Поэтому теперь могу я спать везде.

Другой, как оказалось, шел моей дорогой.

Одет он был никак: пиджак, в котором можно появиться всюду, и штаны, что хороши и летом, и зимой. Мы медленно шагали рядом, и он начал бормотать:

— Все говорят и говорят, не закрывая рта... А если вникнуть, будто есть о чем?

— Уж ежели о чем и стоит, — бормотал он про себя, то о времени, которое течет. И все. О том, что потихонечку оно везде проходит. Кто-то говорит, мол, дождь, а кто-то — солнце, мол, но просто так, чтоб что-нибудь сказать. А время, знаете ли, все идет себе, идет... День, ночь, ну, и так далее. Примерно так... Поэтому, по сути дела, говорить особенно и не о чем.

— То, что сказать на самом деле нечего, я понял еще в детстве, — произнес он вдруг, — потом лишь в этом убеждался. Все вокруг погрязли в болтовне: расписывают, например, как обстоят дела, — вот так или вот эдак, и тому подобное. На самом деле говорить почти и нечего.

Мы вместе шли уже довольно долго, и казалось мне, он совершенно прав — наверно, потому еще, что у меня такое было настроение.

Когда мы дошли до виадука, он остановился, и, должно быть, потому, что слушал я внимательно, он заявил, что знает, почему сказать особенно и нечего.

— Я вот как думаю, — проговорил он, — время все идет, идет, вперед, вперед, и человек тогда и говорит себе: «Зачем я говорю все то, что говорю?» На самом деле он не говорит и этого, он просто ничего не говорит, но потому, что ему больше ничего и не приходит в голову сказать. Ведь все равно что есть, то так и продолжает быть. И человек как жил, так и живет среди вещей, не думая особенно о том, что он их выше. Когда я чувствую, как всюду протекает время и что с этим не поборешься, то пропадает всякое желание вообще о чем-то заикаться, даже говорить, что, мол, сегодня пятница или, к примеру, понедельник.

— Но теперь, — он продолжал, понизив голос, — я могу открыть секрет, который все на самом деле знают, только не осознают. Как протекает время, слышно... — он, остановившись, на меня взглянул. — Я говорю, что слышно, как проходит время. Только тихо-тихо. Слышно лишь едва-едва. Когда нет никакого шума. Время издает тогда какой-то свист, и этот свист исходит отовсюду. Например, он слышен в погребе и слышен был бы под землей или глубокой ночью. Производит его воздух, слышен свист не сразу, — только если, замерев, прислушаешься. И, наверное, это значит, что мир движется вперед, а может быть, просто то, что мир на месте, приведен в движение и вертится. И если ухом припадешь к стакану, слышен этот самый свист, высокой концентрации. По-моему, полезно было бы его послушать, например, говорунам и тем, кто очень любит излагать свои соображения направо и налево. Я сказал бы им: «Прислушались бы к свисту времени! Оно не знает даже, кто вы!»

Вот о чем вели мы речь. Примерно.

Мы прошли под виадуком, и открылся прекрасный вид. В той стороне, где только что закатилось солнце.

Там были облака — рубиновые, с золотой и серебряной каймой. И я отлично помню: небеса были аквамариновые.

Мы молчали. Я едва заметно указал в ту сторону. И он кивнул едва заметно, только шевельнулась шляпа.

В зеленоватых небесах плыла сиявшая, сверкавшая планета. Так что я почувствовал на миг, что там летает что-то истинно счастливое, и говорить об этом не имело смысла.

Мы оба так подумали и вскоре на прощание раскланялись. И кто он, этот человек, я так и не узнал.

Потом спустился вечер с непременной свитой созвездий. И от горизонта приготовилась плыть кверху темная надувшаяся туча.

Так все и закончилось, хоть ощущения завершенности и не было. И что мне думать, я не знал.

«По сути дела, — я сказал себе, — я и не знаю даже толком, кто я сам такой». Все это время мною будто кто-то управлял — с тех пор, как у меня возникло подозрение, что в колодцах плавают бутылки от всех терпевших кораблекрушение.

И я решил узнать, вернувшись, кто я. Сидя в кресле, спрашивал: «Я кто?» Но им это не слишком нравилось.

Теперь я отдыхаю и пытаюсь хоть немного разобраться в моих приключениях. Еще и потому, что они спрашивали: «Где, тебе казалось, ты все это время был?»

А я, само собою, по дороге притомившись, сразу вспомнить не сумел. Я ничего совсем не помнил, голова была пустой, ничем не занятой, как будто бы все это время я проспал.

И, отдыхая в этой комнате, я вспоминал и понемногу стал описывать, где был.

В итоге я здесь не был ровно месяц, потому что когда я вернулся, Луна была такой же, как когда я изучал колодцы.

Я увидел, как она встает над автострадой. Я уж думал: заблудился, и боялся, что услышу в темноте свист времени.

Луна была какая-то тяжелая, такая старая-престарая, в морщинах. И всходила уже поздней ночью, неказистая такая. Ей теперь было непросто приподняться над землей, выбраться из пелены тумана.

Я это помню. Вижу как воочию.

Она была такая мутная и будто вся покрыта плесенью. И я смотрел, смотрел... она была такой усталой...

Перевод с итальянского
Натальи Ставровской

Чинечитта интернационале
(итальянский Госфильмофонд)
и
Итальянский институт культуры
при посольстве Италии в Москве

в сентябре 1994 года будут проводить
в московском «Киноцентре»
и в кинотеатре «Иллюзион»
(Госфильмофонд России)

полную ретроспективу Феллини под названием

«Туттофеллини»

(«Весь Феллини»).

Кроме всех фильмов великого мастера, московским зрителям будет предоставлена возможность увидеть и рекламные ленты, снятые им для телевидения в последние годы.

Техническим организатором ретроспективы в Москве является Джулия Филиппелли.

Эрманно Каваццони

Путешествие в страну Феллини

Все началось с того, что позвонил мне сам Феллини, чего я совсем не ждал, хотя в некотором смысле оказался к этому готов. За пару дней до этого не раз, сняв трубку, слышал я одни шумы, похожие на электрические стоны. Я тогда подумал: там, должно быть, что-то не в порядке, провода не так соединили, ибо я сквозь шум порой различал, как кто-то далеко-далеко, как будто с острова или со спутника, кричал мне что-то, и я говорил: «Алло, не слышно!» Тогда какой-то марсианский голос изрекал мне нечто вроде: «Будьте так любезны, позвоните завтра вечерком, но только после половины девятого», на что я, не имевший еще опыта общения с автоответчиком, произносил: «Спасибо, непременно» и испытывал скорее замешательство, чем раздражение.

Поэтому когда приятный голос произнес: «Алло, это Феллини», — мне представилось, что это голос самого телефона, что мне не из другого города звонят, а сам мой аппарат со мною так сердечен, а может, телефонный мастер шутки ради в нем оставил эту запись, или приключилось короткое замыкание...

Но как бы то ни было, меж нами завязался разговор — на «вы». «Найти вас оказалось очень просто, — говорил мне голос, — это знак хороший». А я воображал малюсенького, как кузнечик, Федерико, забравшегося в телефон, и мне хотелось развинтить мой аппарат и поглядеть, каков же из себя хозяин голоса. Возможно, из-за этой вот иллюзии я не успел смутиться. Говорил он вежливо, доброжелательно, как и всегда, и понемногу до меня дошло, что этот голос ведь идет откуда-то извне... Потом все было очень радостно и просто, будто мы с ним однокашники, давно не виделись и набралось, о чем друг другу рассказать. Зимой мы встречались много раз и вволю занимались милой болтовней; возник сначала замысел картины, а потом и настоящее бюро с отделами, начальниками, служащими и бюджетами. А в мае мы — на вид компания жуиров — стали весело разгуливать по деревням долины По.

Настало время выбора актеров и статистов; по словам Феллини, это очень похоже на экзамены на степень бакалавра, когда ответившие, выходя из зала, все трясутся и рассказывают о свирепости экзаминаторов. Сам Федерико выступает как бы в роли председателя комиссии, такого добродушного оригинала, говорящего: «Присаживайтесь, милочка, ну, подготовились, как следует? Тогда назовите мне год, день, час, в который пала Римская империя». От всех этих его штучек кое-кто смущается, немеет, а другие проникаются к нему, наоборот, доверием, рассказывают приключившиеся с ними странные истории: один к примеру, говорит, что сбросил пятьдесят килограммов и демонстрирует излишки кожи, образующие у него на пузе драпировку, а другой, лысый, с блестящим черепом, изборожденным, как распаханное поле, объясняет, что в бороздки эти посадили ему волосы, показывая первые запутанные пряди, схожие с соломой.

Федерико неизменно слушает всех с неподдельным любопытством, он ведет себя как человек, считающий, что ему есть чему учиться, а отчасти и как врач. Тем временем фотограф в уголке устраивает что-то вроде полицейского участка: сидя за столом, он заставляет претендентов становиться у стены, осматривает тщательно свой фотоаппарат, как будто бы внутри там что-то есть, и повторяет много раз: «Встань... Сядь... Улыбку... Сделай странный вид... Сделай феллиниевское лицо...» И после каждого щелчка взмокает и обмахивается. Фотограф этот борется со сном, но терпит поражение: об этом можно догадаться по его глазам, открытым, но глядящим внутрь, так что даже если его ущипнуть, он не отреагирует.

Когда лицо актера Федерико нравится, можно быть уверенным, что он увидел в нем

«Панорама», 1989, 20 августа

сходство с каким-то растением или животным. По поводу Бениньи он мне говорил с симпатией, что тот напоминает молодого коккер-спаниеля с трепещущим хвостом, который ни минуты не сидит спокойно, бегает и все обнюхивает, отдавая предпочтение дамским юбкам. Вито, комик из Болоньи — у него ошалелый вид, он выглядит немым, — пленил Феллини тем, что был похожим на мохнатого ленивца, Сузи же казалась ему маленькой улиткой. Должен набитый». Канарейка, кажется, была соседская.

Приятнее всего мне вспоминать те утренние и дневные часы, когда мы с Федерико болтали в просторном холле отеля «Плаз». Холл казался похожим на огромный саркофаг из золота, всегда пустой; лишь иногда в него заглядывал какой-нибудь почтительный японец: осмотрев лжемраморные украшения и стеклянный потолок, фотографировал их и исчезал.

Паоло Вилладжо и Роберто Бениньи в фильме «Голос Луны»

был еще сниматься человек, черты лица которого от подбородка расходились кверху, точно листья артишока. И глаза у него тоже, говорил Феллини, колкие, звездообразные, как листья нераскрывшегося артишока. Но увы, несчастный этот выпал из окна, ловя беглянку-канарейку: высунулся с пирогом, и когда птичка села ему на руку, от напряжения и волнения не удержался и свалился, к счастью, на матерчатый навес над магазином, как в мешок. Жена по телефону сообщила, что он в гипсе, и добавила: « А что касается кино, сеньор Феллини, он, по правде говоря, дурак

Мы размещались в глубине — обычно он на канапе, я справа в кресле — и шушукались, как двое лицеистов, поверяющих друг другу свои тайны. Например, он мне рассказывал, как пробовал себя когда-то в роли хроникера; репортаж — о велогонке «Джиро д'Италия» — он написал всего один, второго ему не доверили. Феллини сообщил в этом репортаже, что один из гонщиков внезапно принялся стегать болельщиков велосипедной камерой, а другой будто бы, что было сил крутя педали, на подъеме сдвинулся со своего седла набок, спустил трусы и стал справлять нужду... Я помню,

рассказав об этом, Федерико встал, пошел звонить и вскоре возвратился, хохоча: пока он говорил по телефону, через приоткрывшуюся дверь другой кабины доносилось громкое урчание в животе. «Похоже на мяуканье!» Потом оттуда вышел некий господин — по виду член парламента, или, к примеру, замминистра, или, может быть, даже птица более высокого полета и, зардевшись, стал прилаживать дверную петлю, будто это она скрипела.

Тогда-то и пришла идея вставить в фильм подобный эпизод с участием Вилладжо. Это я к тому, что и отель «участвовал» в работе. Я не знаю, можно ли назвать это сценарием. Наверное, вряд ли, несмотря на то, что в результате нашей болтовни нас посещали всякие идейки и воспоминания, после соответствующей обработки отразившиеся в фильме.

Мне казалось, что пока мы так болтаем, мне передаются некие микробы, из которых разовьются в дальнейшем несколько строчек. «Ты пиши, как ты привык, — говорил мне Феллини, — все, что приходит тебе в голову». Довольно часто, впрочем, обнаруживалось, что из нескольких моих страниц Феллини выловил всего одно какое-нибудь определение или одну фразу, которые ему подсказали атмосферу сцены, шутку или же лицо какого-нибудь персонажа...

Я не был сценаристом; скорей — корреспондентом, из слов которого Феллини выбирал только то, что, как ему казалось, может пригодиться.

Все спрашивают, что осталось в фильме от моей «Поэмы». Я сказал бы, это два различных зверя, два различных организма, и один питается другим, между ними те же отношения, что между травой и травоядными, муравейником и муравьедом. И они вполне при этом могут быть похожи, так как качества продуктов без сомнения передаются тем, кто ими питается, и именно поэтому у жвачного животного в глазах сквозит пассивность съеденной травы. Трава и муравьи как будто начинают в тех, кто их сжевал и проглотил, иную жизнь. И все-таки: писать роман — это кропотливый труд, работа отшельника, а кино снимать, казалось мне, как будто город штурмовать, и в данном случае — совсем незнакомый, режиссер же — как капитан, который отправляется в рискованное плаванье, он управляет толпами людей и механизмов посреди раздоров и восторгов, орудийных залпов, золота и серебра, убитых, раненых... С Феллини я чувствовал себя, как святой Макарий с Галеаццо Висконти.

«Через неделю мы должны начать снимать, — сказал мне Федерико на исходе февраля, — и сделать всю картину на одном дыхании», — хотя значительную часть ее на самом деле предстояло уточнить, а весь финал еще придумать. Он признался, что по ходу дела его посещало множество идей, которые казались в первый момент блестящими, но тут же рассыпались в прах. «Скажи мне, а с тобой могло такое быть, когда ты писал эту книгу?» — спрашивал он меня. Проблема заключалась в том, что для воплощения любой своей идеи Феллини должен был давать Ферретти[1] и техническому персоналу весьма конкретные указания. Он мне говорил, что это равно как если бы Всевышний создал в первый день творения свет, а после вздумал воду обособить от земли, но тотчас же об этом позабыл и пребывал весь второй день в раздумьях и тревоге, чувствуя, что ведь была же гениальная идея, но какая? И куда ему девать теперь такую массу света?

Хоть я в этом деле не специалист, но понимаю, что такие методы — прыжки в неведомое — неминуемо таят в себе опасность, что пускается Феллини в путь необычайно легкомысленно (он сам об этом говорит), надеясь на авось и в высшей степени рискуя потерпеть крушение или испытать ужас, чуть земля исчезнет с горизонта.

То, что называется сценарием, можно было бы сравнить с колеей, однако определенных границ оно не имеет, с каждым днем растет и видоизменяется, и фильму не предшествует, а в общем-то сопутствует. Феллини, по его словам, не покидало ощущение, что он снимается в комедии: сидит в паровозе, мчащемся на полной скорости, и видит, что рельсы прямо перед ним обрываются, а потому он все время вынужден бросать под колеса новые рельсы, иначе произойдет катастрофа.

Иногда в субботу он, измученный неделей съемок, в одиночку думая, что делать дальше, по его словам, испытывал невероятное смятение и опустошенность. И тогда мой телефон звонил, и в трубке слышалось: «Эрманно, детка, это Федерико». Голос был очень низкий, медленный, почти что трогательный; заразительный какой-то голос. Я ожидал, что он мне скажет: «Знаешь... загорелась студия, разверзлась бездна, поглотившая шестьсот статистов и отснятый материал, вдобавок разразились эпидемии чумы, холеры и болотной лихорадки, выжил

[1] Данте Феррети — главный художник фильма. — *Прим. переводчика.*

я один...» Но вместо этого он говорил мне что-нибудь похлеще, например: «Ну, может, хоть ты знаешь, что это за фильм я делаю? И что я, собственно, хотел сказать? Не помнишь?» Я же, чувствуя себя первопричиной неминуемой гигантской катастрофы, верил ему и в растерянности ощущал, что я и сам уже ничего не знаю.

Что же стало с той идеей и с тем чувством — сильным и ярким настолько, что, казалось, мы сделаем фильм на одном дыхании? И в чем же мы друг друга так прекрасно понимали, в особенности когда разговаривали о чем-то постороннем?

К исходу мая съемки подошли к концу. «Наверное, все дело в том, что мне впервые скоро будет семьдесят, — сказал он мне, — отсюда и такая усталость; иногда мне кажется, будто у меня совсем нет костей. Я не понимаю, что я сделал: реальную устойчивую башню или всего лишь мираж?..»

Сокращенный перевод с итальянского
Н.Ставровской

БАНК "КИНО РОССИИ"

предлагает информационное компьютерное обслуживание

Наш адрес:
109017, Москва, Б.Ордынка, 43

Тел. (095) 2330284,
факс (095) 3863398

ФИЛЬМОГРАФИЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОЛЕНТ

ВСЕ КИНООРГАНИЗАЦИИ РОССИИ

АНКЕТЫ АКТЕРОВ КИНО, ТЕАТРА И ТЕЛЕВИДЕНИЯ, СВЕДЕНИЯ ОБ ИХ ФИЗИЧЕСКИХ ДАННЫХ И ВОЗМОЖНОСТЯХ

ФОТОАРХИВ

РЕЗУЛЬТАТЫ ПРОКАТА ЛЮБОГО ФИЛЬМА В КАЖДОМ РЕГИОНЕ РОССИИ

Наш БАНК не боится инфляции.
Информация всегда конвертируема!

Татьяна Бачелис

Последний фильм Феллини

1

Феллини умер. Мы еще не привыкли к его отсутствию. И те, кто любил его творчество, и те, кому он был чужд. Все равно, он шел рядом в течение сорока лет. Началось это — для нас, в России — в 1956 году, в сентябре, когда он прислал к нам свою «Дорогу».

Так называемые дети XX съезда, прозрев политически, мы только начинали прозревать нравственно. Не все тогда понимали, насколько этот философский фильм необходим. Послание Феллини пришло вовремя. Он повторил его в «Ночах Кабирии» — в более простой форме, для широкого круга зрителей. В декабре 1993 года Андрей Кончаловский рассказал с телеэкрана, как, будучи студентом ВГИКа, он на мовиоле изучал «Ночи Кабирии», пытаясь понять, «как это сделано».

То был конец 50-х годов. Мы рвали путы догматизма, рабства, стадности. И оставались кровавые следы. Пятна черноты, как сказал Шекспир. Влияние Феллини на умы художественной интеллигенции нашей страны было колоссальным. Влияние это было мировоззренческим прежде всего. Его испытали на себе очень многие.

Феллини, со своей стороны, понимал Россию, как мало кто из людей Запада.

Последний его фильм — «Голос Луны», виденный мною в Париже в октябре 1990 года, тогда не казался последним. Он озадачивал. И не в том только дело, что он производил поначалу беспросветно пессимистическое впечатление. Хотя и в этом также. Ведь трагический Феллини никогда не бывал пессимистичен.

Теперь, спустя три года, вспоминая ленту и читая запись по фильму, сделанную Аурелиано Луппи[1], глубже понимаешь интонации этого произведения, которому выпало быть последним.

Феллини закончил работу над фильмом в конце 1989 года и показал его на Каннском фестивале 1990 года. Многих поклонников феллиниевского искусства это произведение разочаровало. Рука мастера была узнаваема, но фильм утомлял, был не слишком внятен, казался вторичным по отношению к прежним феллиниевским творениям.

«Голос Луны» не является шедевром. И, если можно так выразиться, не призван им быть, не хочет таковым казаться. Произведение словно сопротивляется своему автору.

Сделан этот фильм ни в коем случае не в расчете на победу. Ибо темой его является констатация проигрыша — человечество проиграло свою историю, человеческий эксперимент не удался. Близится конец времени. Как бы ни был мягок почерк Феллини, гротеск его жесток.

И что бы ни говорили противники, поклонники и ученики мастера, в 1990 году не было событий в искусстве столь же значительных, как последний фильм Феллини или «Буря» в парижской театральной постановке Питера Брука. При всех различиях на обоих произведениях лежала характерная печать настроений конца XX века.

Начало 90-х годов оказалось до чрезвычайности тревожным. Не только у нас в России, но, судя по многим признакам, и в остальной Европе. Говорят чаще о конце тысячелетия, даже о финале истории. Известно, что последние два-три года были весьма не богаты в смысле художественного творчества. С некоторых пор перестали даже недоуменно сетовать по поводу кризиса искусств. Смутно начали догадываться, как трудно пытаться в художественных формах передать наше странное время.

Страх, как считают, отличавший состояние личности при тоталитарных режимах, в сегодняшнем, распахнутом настежь мире сменился парадоксальным сочетанием чув-

[1] Federico Fellini. La voce della Luna. Con una promessa dell'autore. Scheneggiatura desunta dal film di Federico Fellini a curra di Aureliano Luppi, Torino, 1990.

ства свободы и чувства странного беспокойства, неуверенности, тревоги — безотчетной, всеобщей, почти метафизической. Если в предшествующие эпохи XX столетия личность ощущала себя то творцом истории, то жертвой детерминизма, в конце века личность видит себя под прессом непознанной свободы. Парадоксом нашего времени является то, что как раз в духовном-то плане очень многое наконец стало на свои места. Прояснилось почти все, исчезли всякого рода ложные верования, социальные утопии и иллюзии, отпали прилипшие к нашему сознанию «мифологемы», идеологические наросты, шелуха предрассудков. Правда, на место всего этого балласта взобрались различного рода иные, весьма опасные противоречия. За всем этим скрыто нечто существенное: сомнения в самих возможностях человека, в его праве на дарованный ему свыше разум. Конечно ли время, и что это значит? Виновность человека в этом контексте представляется почти доказанной. Или — недоказанной по той причине, что само понятие вины вообще-то присуще лишь высокоорганизованному сознанию, равно как и чувство ответственности за содеянное. Но ведь отсутствие чувства вины не означает невиновности.

Эта ситуация гротескно выражена в последнем фильме Феллини. Он впервые в своем творчестве выбирает в качестве персонажей человеческие ничтожества. Не «маленьких людей», но именно беспомощно ничтожных. Они как будто ни в чем не провинились. И все же — по Феллини — они безотчетно виновны, виновны в том, что не научились или не захотели чувствовать себя людьми. Словами поэта, — они «и в снах от неба далеки». Далеки, хотя и жаждут поговорить с Луной, поймать ее в телевизионную ловушку.

Убеждаться, что дело обстоит именно так, нелегко и малоприятно. Тем не менее прочесть и понять последнее горькое послание одного из самых человечных и веселых художников XX века необходимо.

Оставим в стороне вкусовые пристрастия. Есть люди и даже целые страны, не любящие творчество Феллини.

Но сейчас речь о другом.

Творчество это отражало трагизм нашего бытия и в то же время — надежду. Ткань феллиниевских произведений — в разные периоды по-разному — неизменно включала в себя и гармонию, и жестокий диссонанс. Каким-то непостижимым образом Феллини удавалось совместить, уравновесить в своих фильмах оба эти начала — гармоническое и дисгармоническое. В «Сатириконе» (1969) равновесие впервые слегка нарушилось, вернее сказать — покачнулось. Гармония была восстановлена в философском, отстраненном от истории телепроизведении «Клоуны» (1970).

В 70-е годы творчество Феллини усилило деструктивные по отношению к человеческому существу характеристики. Ими были пронизаны мощные феллиниевские полотна, посвященные истории Италии XX века, — «Рим» (1972) и «Амаркорд» (1973). Наибольшей остроты, бесстрашия и силы достигли деструктивные размышления Феллини о человеке в двух великих его шедеврах, последовавших один за другим, — в «Казанове» (1976) и «Репетиции оркестра» (1979). Ни в том, ни в другом произведении совершенство формы при этом не пострадало, не нарушилось, напротив. Сохранилась также и ликующая феллиниевская интонация, словно бы вступившая в единоборство с содержанием и темой.

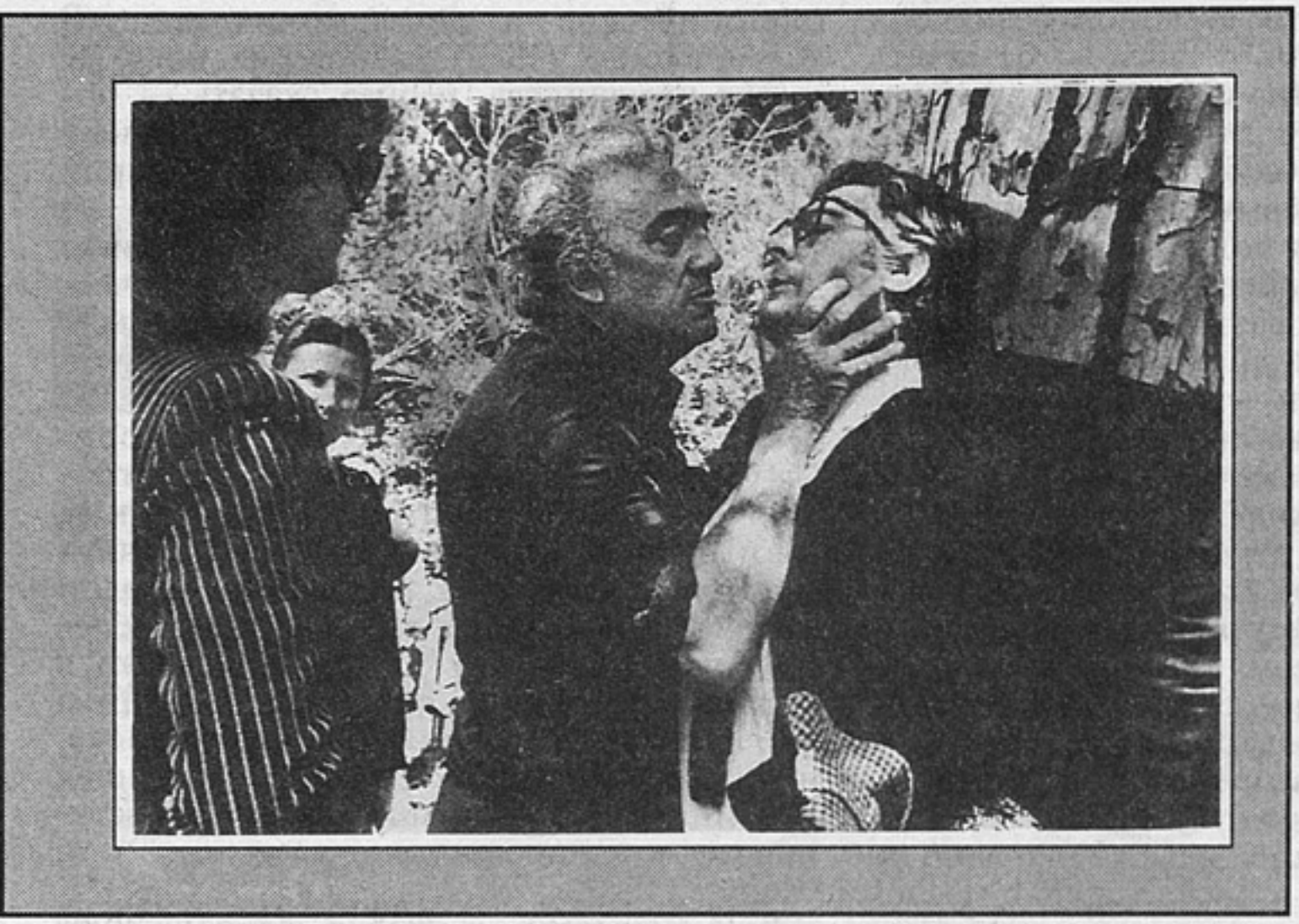
. Как удавалось в самых беспощадных произведениях сохранять и создавать художественно совершенные формы прекрасного, останется тайной гения.

Бесспорно одно: во всех случаях Феллини помогал юмор. А иногда и грубый комизм.

Правда, один раз художник уж слишком положился на то, что комизм его выручит. Это произошло в не очень удавшемся фарсе «Город женщин» (1980). Конечно, там много смешного. Но интонация в этом фарсе вымученная, надсадная. Перефразируя слова о Леониде Андрееве — «он пугает, а мне не страшно», — в связи с «Городом женщин» можно сказать: он смешит, но мне не смешно, мне скучно. Хуже, кажется, для Феллини упрека и не придумать.

Можно предположить, что он сам это почувствовал. В 80-е годы Феллини сделал несколько прекрасных произведений, как бы осуществляя то, что им было заявлено в финале «Репетиции оркестра»: музыканты играют стоя, хотя каменная глыба уже проломила стену.

Именно в этих условиях — как бы на фоне уже влетевшей глыбы и не обращая на нее внимания, Феллини создал и прелестное кинополотно «А корабль плывет...» (1983), и изящнейшую ленту «Джинджер и Фред» (1985), и своего рода шедевр грации и легкости очаровательное «Интервью» (1987) — полное юмора, мягкости и той особой феллиниевской игры, которую нельзя не ощутить, если человеку вообще дано восприятие искусства.



«Город женщин». Рабочий момент. Федерико Феллини и Марчелло Мастроянни

Все это прекрасные вещи, сделанные одним из классиков XX века в 80-е годы. Феллини словно фехтует совершенством. И делает это виртуозно. Этими фильмами можно любоваться, ими наслаждаешься — для этого они и сделаны. Можно допустить, что мастер откладывал, сколько мог, ответственное высказывание. А может быть, обдумывал, наблюдал, проверял себя, не знал, что сказать.

И наконец он решился. Решился показать те «дурные сны» — словами Гамлета, — которые снятся сегодняшним людям.

Дурным снам и посвящен последний его фильм.

«Голос Луны» как бы изначально призван быть почти протокольной записью нашего смятения.

Перед нами кинематограф абсурда. Трудность в том, что абсурд и хаос проникли в самую потаенную ткань произведения.

Логики нет. Все малейшие ниточки сюжета оборваны. Анализировать, а тем более описывать такое произведение почти невозможно.

Изображением движет подсознание. Чье это подсознание? Неясно. Но постепенно закрадывается ощущение, что всеобщее и в то же время — ничье. Обезличенность. На экране проходит как бы цветная запись жизни обезличенной человеческой массы. Безумцы, лунатики и недоросли — лишь ее, массы, безвольные представители. В «записях» нет ни ужасов, ни сцен насилия, ни терроризма, ни политики, ни драк, ни личных обид, ни даже социальных бед. Есть лишь одна «эротическая» сцена («женщина-паровоз») — и та взята как бы в подчеркнуто кичевые, инфантильно-буффонные кавычки.

Самосознание персонажей дебильно — вот, возможно, главный и очень страшный феллиниевский диагноз. Как сказал поэт: «Такое время. Скользим над бездной, в меру сил других толкая [...] Самих себя не узнаем...» *(Чичибабин)*.

В «Голосе Луны», считает французский критик Тьери Жус, обнаруживается особый «прибор для изучения наших образов»: «Отчаявшийся и ловкий Феллини снимает катастрофу, насыщенную молниями энергий. В центре — Луна. Вокруг — свет экранов и звук шагов»[2].

Часто это — топот толп. Но иногда и шаги одного человека, затерявшегося в ночной пустынности земли. Вот нелепый герой фильма, которого играет Роберто Бениньи. Прикрыв голову газетой, он прячется от ливня под кроной огромного прекрасного дерева. Дерево выглядит неизмеримо духовнее человека.

Антигерои у Феллини бывали всегда. Если угодно, он и строил свою поэтику на

---

[2] «Cahiérs de Cannes», mai 1990.

антигероях. Но они были талантливы. Наделены либо даром творчества, как Гвидо Ансельми, дирижеры в «Репетиции оркестра» и в «Корабле», либо — даром любви, как Джельсомина, Кабирия; либо — даром быть интересной индивидуальностью, как Казанова. Но даже если и не было особых талантов — как у Марчелло в «Сладкой жизни», Джульетты в «Джульетте и духах», Энколпио в «Сатириконе», — в каждом присутствовали неотразимая прелесть, притягательность, человеческое обаяние, которое тоже можно считать талантом.

Первым фильмом о бездарности и безвкусии стал «Город женщин». Но и там нас вел за собой очаровательный Мастроянни, смущенный замыслами своего друга и автора.

«Голос Луны» — фильм о бездарных. Но так же и о несчастных, покинутых, жалких, запутавшихся, о «лунатиках».

Внеземные силы воздействуют на обыденное сознание — то ли силы, идущие из космоса, то ли силы традиционного сатаны — так или иначе, но обыватель в ловушке.

Можно связать этот образ с кафкианской тупиковой ситуацией. Ассоциации возможны самые разные — от Кафки и Булгакова до Платонова и Беккета. Быть может, тут коренятся причины неприятия Феллини некоторыми из его недоброжелателей. Неприятно чувствовать себя тараканом — как у Кафки, или Эстрагоном — как у Беккета.

Из концепций, отрицающих эстетику Феллини, интересны две. Одна утверждает, что Феллини не изображает живых людей. Что все его персонажи — «монстры», чудовища.

В конце концов, с этим можно было бы и согласиться. Если бы только приверженцы этой концепции не забывали, что у фантастического реализма очень давняя история. Тут и Петроний, чьи персонажи съедают труп поэта, и средневековые мистерии, и химеры готических соборов, и Босх, и Пикассо, и Гоголь, и Кафка, и Достоевский, и Шостакович.

Вторая концепция антифеллинистов утверждает, что Феллини только и делает, что рассказывает свою личную биографию. Что он все время «вспоминает». Это, скажем сразу, очень наивное восприятие. Даже если учесть, что сам мастер нередко говорил об этом в своих интервью и книгах.

Существует немало кинокритиков, которые очень уж простодушно верят уклончивым или шутливым фразам Феллини по поводу его воспоминаний. Почему-то людям не приходит в голову, что тем самым мастер просто брал ответственность на себя. Дескать, это всего лишь мой личный опыт, моя вина, мои воспоминания...

Конечно, как всякий большой автор, Феллини использует кладовую своей памяти.

Анализ своего «я» — один из самых распространенных предметов творчества.

Так называемая «исповедальность» Феллини отнюдь не такое простое дело, как иногда кажется. Не так-то легко отделить пережитое от размышлений о мире — не только у Феллини, у каждого человека, даже и не художника и не философа.

Впрочем, оставим полемику.

В 70-е годы Феллини одолевали мучительные сомнения. В 80-е он создал блестящие комедийные ленты, думая укрыться от самого себя за обилием своих «лацци», за «шутками, свойственными кино». Это превосходно удавалось. Но в конце концов Феллини не выдержал и вновь взял ответственность на себя. Создал резкое и антибиографическое произведение, о котором и пойдет речь, — фильм о сумасшедших. Теперь только, спустя три года, вполне ощущаешь всю горечь этого последнего киновысказывания Феллини.

2

О том, как встретился с Феллини молодой болонский писатель Эрманно Кавайони, читатель может прочитать в этом номере журнала.

Предоставим слово создателю картины. В своем предисловии к записи по фильму, сделанной Аурелиано Луппи, Феллини писал:

[...] «Голос Луны» обнажил мое истинное призвание: быть театральным «капокомико».

Я всегда говорил о цирке; но театр тоже принадлежит к моей детской мифологии. Театр, как существование, как выбор жизни»[3].

Вот какую формулировку подкинул Феллини под конец жизни: театр — как существование, как выбор жизни... Феллиниевская интерпретация понятия «театр» как категории экзистенциальной и даже экзистенциалистской — это и очень неожиданно, и крайне интересно. Как видим, Феллини весьма свободно и обобщенно пользовался

[3] Federico Fellini. La voce della Luna. Op. cit., p. 7.

главным в экзистенциалистской философии термином «свобода выбора».

Далее Феллини излагает способ импровизации, каким был сделан этот фильм. Он говорит: «Актеры не имели сценария, заранее не знали реплик [...] Я приходил к ним с бумажками, которые накануне вечером были исписаны моими каракулями».

Словно бы в награду исполнителям, Феллини в конце концов торжественно заявляет, что он совершил «хорошее путешествие под ручку с Арлекином и Бригеллой...»

В этих последних феллиниевских формулировках мы сталкиваемся с масками комедии дель арте. Тут надо сразу заметить, что в фильме не было ни Арлекина, ни Бригеллы, что бы ни говорил по этому поводу, как мы увидим дальше, актер Бениньи, под влиянием, видимо, феллиниевских замыслов. Представляется, что упоминание об Арлекине и Бригелле косвенно связано с тем принципом импровизации, которому подчинялась (или которым воспользовалась) сама сюжетная бессвязность «Голоса Луны». Есть и еще нечто, напоминающее о масках: не меняющееся выражение лица у каждого из двух героев фильма. Но тут мы вступаем в сложную сферу. У Арлекина и Бригеллы, несмотря на их вечные кожаные маски, настроение было крайне динамичным. У Феллини дело обстоит иначе. Его Арлекин совершенно неподвижен внутренне. Внешне — неповоротлив, медлителен, крайне не уверен в себе. Все это антиарлекинские черты. Так что в результате — чего бы ни добивался во время съемок автор — мы увидели нечто прямо противоположное приемам и принципам комедии масок. Кроме одного: импровизации.

Однако продолжим. «Еще не зная, — писал Феллини, — что за фильм я делаю, я велел выстроить городскую площадь [...] я хотел, чтобы конструкция состояла из простых элементов, всеми узнаваемых и потому незамечаемых.

Надеюсь, удалось создать не просто Италию, а супертипичную Италию»[4].

Речь тут, как всегда у Феллини, идет о мифологическом образном обобщении, об архетипе. Так, по его словам, «Сатирикон» был попыткой образного синтеза целой цивилизации, «Рим» разрабатывал одну тему: столкновения вечного города с идеологией; Казанова, как говорил Феллини, существует [...] не как некий провинциальный вителлоне, а как все вителлони провинции; не как человек XVIII века, а как Восемнадцатый век, не как соблазнитель, а как Соблазнитель»[5].

Вот почему фильм называется не по фамилии исторического персонажа, а феллиниевским обобщением — «Il Casanova». Так же обстояло дело и с архетипом Италии в фильме «Голос Луны». «Il paese» — «un Superpaese italiano».

И вот возник портрет моей страны, такой, в какой мы живем»[6].

Как и всегда, слова Феллини соотносятся с самим произведением отнюдь не так прямолинейно, как иногда считают.

Конечно, «выбирая» между творением Феллини и его автокомментариями, обычно отдавали предпочтение первому. Отчасти и потому, что опасались недовольства живого классика. Было известно, что каким-то образом он узнает обо всем и не спускает вранья.

Теперь классик умер. Противоречия же между его высказываниями и результатом творчества остались. И их надо иметь в виду.

В процитированном предисловии много интересного. В «Городке», который построил у себя в студии Феллини, возникает ощущение уюта. Совсем иное на экране. Да, провинция, как и хотел автор. Но до чего же она шумна, бестолкова, абсурдна!

Что же, таким видел «сверхпортрет своей страны» Феллини? Он ведь так и сказал в предисловии. Он, конечно, отдавал себе отчет в двойственности смысла своих слов. Его критика родины была сурова. Что не мешало его любви.

В фильме речь идет о сумасшедших. Одни, преследуемые своими маниями и комплексами, находятся под наблюдением психиатров. Другие не одержимы маниями, но и они — Чокнутые. Опьяненные шумом жизни, люди ведут нелепое, абсурдное существование, пока кто-то, например парикмахер Онелио, почти как Гамлет, не захочет задать Луне свои вопросы насчет того, кто виноват и что делать. (Да, именно так.)

Фильм сильно отличается от текста Каваццони. У болонского писателя доминирует интонация монолога. Сначала лирический герой говорит о приснившихся ему таинственных колодцах (Сантино — инспектор по мелиорации), затем рассказывается об учителе, который видел, как из

---

[4] Jbid, p. 8

[5] («Il Casanova di Fellini». Bologna, 1977, p.55).

[6] Federico Fellini. La voce della Luna. Opcit, p. 9.

«мебели полезли ветки», как «грибы стали расти под кроватью»; потом слово предоставляется спятившему префекту Гоннелле, который рассказывает всякие истории об Александре Македонском, о македонцах, о монгольской орде, которая «не остановилась перед Черным морем, а дошла до нас», о ночных птицах, о вестготах, пришедших из степей Курдистана и т.д. и т.д. Рассказы Гоннеллы у Кавaццони изобилуют историческими анекдотами и характерными, ти-

[...] Мне дали шесть страничек, написанных им совместно с Туллио Пинелли. Нечто вроде поэтической бессонницы о безумии.

[...] меня когда-то предостерегали, говорили, что у него актеры не более чем марионетки [...] что он их обесчеловечивает. Говорили, что он «соблазнитель, плагиатор» («un seducteur, un plaigiere», здесь — похититель чужой — актерской — личности. — *Т.Б.*)

Феллини и Роберто Бениньи на съемках «Голоса Луны»

пично сюрреалистскими образами. Феллини ни то, ни другое не использовал. Его Гоннелла молчалив, сосредоточен, охвачен жестокой манией преследования, а отнюдь не стремлением поведать причудливые исторические байки.

У Кавaццони «усталую Луну» наблюдает и описывает герой. У Феллини Луну ловят всем Городком, всеми техническими средствами, добытыми в ходе прогресса в нашем веке.

Предоставим теперь слово актеру Роберто Бениньи, исполнителю главной роли фильма — Иво Сальвини.

— Я написал Феллини множество писем, — говорит артист. — Это мой режиссер. Один из тех, с кем я не смел даже помыслить о совместной работе.

А ведь все обстояло как раз наоборот. Впервые в жизни я смог наконец почувствовать, что свою работу выполняю с предельной интенсивностью, на какую только способен.

— [...] он мне давал некоторые сцены для импровизации, но в этом не было ничего театрального [...] все, к чему прикасается Феллини, становится кинематографом. [...] Он превосходно знает индивидуальность актера, весь его нарциссизм, все его инстинкты.

— [...] Когда Феллини готовит сцену, он прохаживается в полном и всеобщем молчании посреди декорации, которую будет снимать. [...] он насвистывает [...], когда боится. Он оглядывается вокруг глазами большой собаки, допытывается взглядом,

тонущим в пустоте. Когда сцена готова, он пишет на бумажке то, что должен сказать актер [...] Молчание продолжается. Он дает последние указания оператору. Наконец он произносит: «Мотор!», и все мгновенно оживает. Машинисты принимаются браниться, бутафоры — стучать молотками, кто-то повторяет сцену, кто-то толкает повозку с камерой.

Феллини вне съемочной площадки. Он бормочет реплики актеру не для того, чтобы заставить того понять, как он должен говорить, а только для того, чтобы производить шум. Это называют «кузницей Вулкана». Однажды Оливер Стоун пришел к нам на съемки и был сильно потрясен. Каждый раз, когда я его видел, он мне говорил только о том, что в течение десяти минут пребывания на съемочной площадке у Феллини все критерии съемок были буквально сметены.

[...] Персонаж по имени Сальвини — из тех типичных жертв, какие похожи на рыб «уродливых, но хороших», живущих в морской глубине. [...] Он искренен и чист, но может показаться также надоедливым и тупым. Это персонаж трагический. Феллини доверил мне роль человека, который беспрерывно говорит о смерти, быть может, оттого, что я комик. Это была очень трудная роль, но я доволен тем, как ее сыграл.

[...] Я думаю, что очень просто видеть в Сальвини этакого простенького Пьеро. Но не думаю, что Феллини хотел, чтобы я предстал в образе белого клоуна, а Вилладжо (префект Гоннелла. — *Т.Б.*) — рыжего. Скорее, это персонажи из комедии дель арте: Арлекин и Бригелла, буффон. (Как видим, исполнитель главной роли считал, что следы Арлекина имелись. — *Т.Б.*)

[...] В сценах, которые были организованы по образцу театральных, можно говорить о крупных планах, о проездах и о том, что мысль становится видимой.

[...] Словно бы театр, кино и роман объединились.

[...] Я был во время съемок в состоянии острого напряжения. Такое со мной случается впервые.

[...] Иногда, чтобы передохнуть, я укрывался в помещениях, где Феллини не мог меня найти. Вы подумайте: все время быть рядом с ним: за едой, в автомобиле... Малейшее путешествие становилось приключением, словно ты путешествуешь с Францем Кафкой.

— Можно сказать, что Бениньи является альтер эго Феллини?

— Я думаю, что да, хотя Мастроянни и я очень разные. Феллини, быть может, нашел во мне что-то от «эпического безумства», которое одушевляет Сальвини... Я приспособился к тону, к звучанию его голоса: в зале для дубляжа я имитировал голос Феллини. Пытался воспроизвести все его тембры — горячие и соблазняющие — и при этом не впасть в подражание. Это был почти буддистский опыт, почти дзен...

— После «Голоса Луны» кино Бениньи пойдет другим путем?

— Конечно. Феллини не синтаксис и не грамматика, это — поэзия. Феллини не может оставить после себя школу, ибо его кино — это кино молний. Этому нельзя научиться. У него энергия минера»[7].

Так рассуждал актер.

Чтобы по возможности полно воспроизвести различные аспекты последней работы Феллини, имеет смысл привести также фрагменты из статьи одного из первых критиков, рецензировавших «Голос Луны». Речь идет об интересной статье упомянутого выше французского критика Тьери Жуса «Вера и электричество», опубликованной сперва в каннской газете в мае 1990 года, а затем перепечатанной в августе того же года в подборке парижского журнала «Кайе дю синема», посвященной «Голосу Луны».

Для начала критик заявляет, что Феллини «снимает катастрофу с молниеносной энергией». А затем признается, что «смотреть последний фильм Феллини — испытание». «Независимо от того, любит ли зритель этого автора или нет, ему придется в течение двух часов подвергаться такой атаке бесконечного потока звуков и изображений, что стойкость его духа ослабевает» [...]

«Давно известно, — продолжал критик, — что Феллини освободился от проблемы повествования; истинной датой ликвидации повествовательности в мировом кинематографе была дата создания «Сладкой жизни», первого фильма, полностью порвавшего с повествованием и заменившего сюжетные линии конструкцией, выстроенной из блоков, которые собирались по принципу смежности».

«Логика одной линии подменяется другой, круг открыт, кривая прерывается, царствует смешение, соприкосновение блоков, каждый связан с каждым, не зная ни почему, ни как он связан».

---

[7] «Cahiérs du cinema», 431/432 p. 23-25. Беседу вела в Риме Анна Самюэли.

«8 $^1/_2$» станет наиболее блестящей иллюстрацией этого нового драматургического приема».

«Голос Луны сводит к минимуму связь между фрагментами»[8].

С характеристикой, которую дал Тьери Жус феллиниевскому методу сюжетостроения, надо согласиться. Остается добавить, что в феллиниевской «бессвязной» сжатости, в разорванности блоков изображений все же связь всегда наличествовала — иногда далекая, ассоциативная связь. Внезапность ассоциаций и быстрота их полетов — таков один из способов феллиниевского киномышления.

В «Голосе Луны» ассоциативность как будто намеренно отсутствует.

Поначалу кажется, что она полностью заменена алогизмом, почти мистическим, напоминающим «В ожидании Годо». Бессвязность воспринимается как самодостаточная, самовольная. Временами — в отличие от Беккета — она оказывается импровизацией. Только вот чьей — непонятно. Автор тут намеренно скрыт, отделен и от изображения, и от сюжета.

Позднее начинаешь понимать, что и в этом фильме наличествует энергия ассоциаций — подчас весьма неожиданных, очень современных, переживших самого автора.

Феллини хотел «сделать фильм о чем-то между паникой и магией», и это ему удалось. Можно сказать, удалось пророчески.

В том же 1990 году А. Плахов в статье «Легкость самообмана»[9] утверждал, что в этом фильме Феллини дал свою реплику в адрес «причудливого и модного зверя, называемого постмодернизмом».

Может быть, и так Но надо в связи с этим «зверем» определиться в одном пункте.

В конце 80-х многие молодые западные кинорежиссеры (в основном — британцы) отдали дань «спокойному Апокалипсису». Они с безразличием складировали в своих фильмах «идеи кладбища» и всякого рода декоративные и натуралистические смешения уродливого и нарядного, считавшиеся признаками постмодернизма. Наиболее ярким примером этого странного стиля являются фильмы Питера Гринуэя, по-своему весьма сильные. Но дендистски бессмысленные, кокетничающие своей эклектикой.

Представляется, что к этой категории «Голос Луны» никак не может быть отнесен. Ибо чего-чего, а вот дендизма, спокойствия или агрессии в нем нет ни грана. Посвященный абсурду, этот фильм, как и всякое произведение об абсурде полон смысла, пусть и пессимистического. У Гринуэя не пессимизм, а отвращение. У Феллини — причастность ко всему, с нами происходящему.

В некоторых фильмах Гринуэя, например в его знаменитом «Отсчете утопленников», видно, как англичанин использует «феллинизмы» напоказ, вовсе этого не скрывая. Наоборот, он старается их усилить и подчеркнуть. Он в них как бы влюбляется и в то же самое время стремится оспорить, показать их бессмысленность, вызывающе сопоставляя нарядные «феллиниевские» мотивы с резко натуралистическими сценами насилия.

Наибольшее, однако, влияние оказали на Гринуэя, по его словам, Бергман и Ален Рене. Некоторые критики, как например, В. Божович, считают, что Питеру Гринуэю присущ садомазохизм. Мазохизм в постмодернизме замечали и другие. Сам Гринуэй заявлял, что им движет ярость. На экране эта ярость (или мазохизм!) переплавляется в холодное презрение к происходящему в мире. Феллини — даже в состоянии, близком к отчаянию, — не мог, да и не хотел удержаться от сочувствия к самым жалким и ничтожным представителям «оскандалившегося человечества». От чувства своей причастности к нему.

Это состояние авторской души и определяет интонацию фильма. Быть может, это единственное произведение, где Феллини не смеется.

Болезненно приходить к выводу, что даешь отчет о времени, лишенном идей. Нечто вроде этого, вероятно, испытывал Феллини, когда делал этот фильм.

3

Тридцать лет назад Феллини заговорил о Луне, когда мы шли по Красной площади. Была ночь, и когда вышла Луна, Феллини задумчиво сказал, что первый человек, который ступит на ее поверхность, может быть фотографом, но второй уже должен быть поэтом.

Кто-то из нас спросил, не читал ли он «Мастера и Маргариту». Он обрадовался, сказал, что знает этот роман и что хотел бы снимать персонажей Булгакова на улицах Москвы. С.А. Герасимов предложил поехать на Патриаршие пруды, туда, где Воланд

[8] «Cahiérs de Cannes», mai 1990.
[9] «Искусство кино», 1990, N 10.

Феллини и Дональд Сазерленд во время съемок фильма «Казанова Феллини»

встречался с Берлиозом и с молодым большевистским поэтом Иваном Бездомным. Герасимов, обладавший дивной памятью, стал читать первую страницу булгаковской прозы. Он читал замечательно — и Блока, и Булгакова. Мы приехали и уселись там, под липами, где «в час жаркого заката» сидели булгаковские герои. Феллини сидел на месте Воланда. Герасимов читал дальше. Переводчик не успевал. Феллини нравилось звучание русской речи. Мы сидели, как положено, лицом к пруду и спиной к Бронной.

«И знойный воздух сгустился перед ним и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида». Герасимовский голос — голос прекрасного актера — звучал особенно бархатно. Казалось, Феллини понимает Булгакова. Когда дошло до предложения сослать Канта на Соловки, Феллини расхохотался и попросил, чтобы ему показали, где проходила трамвайная линия и где Аннушка уже пролила подсолнечное масло...

Мы показали. Он долго оглядывал площадь, пруд, липовую аллею, скамейку Воланда. «Плохо то, что человек иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!» — произнес Герасимов Воландовы слова. Феллини молчал. Не было сомнений, он знал о приключениях Луны в булгаковском романе.

На самом-то деле совершенно неизвестно, когда и в каком именно контексте возник у него замысел, связанный с лунатиками. Но вовсе не исключено, что зрительно зафиксированный на огромном телеэкране его последнего фильма образ «разваливающейся на куски Луны» подсказан был тем вечером — в Москве, на Патриарших.

Персонажи фильма, совершенно так же, как булгаковский Иван Николаевич, не могут «совладать с этим весенним полнолунием [...] И когда наступает полнолуние, ничто не удержит Ивана Николаевича дома [...] И возвращается домой профессор уже совсем больной». Будит же ученого «неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, как это бывает только во время мировых катастроф».

...Фильм открывается пустынной местностью. Пустырь, бурьян, ночь. Словно покинутая планета. Заметно поката земля. Слышен странный гул и свист. Голоса птиц сливаются в резкую какофонию. Неуверенно бредет растерянный человек. Лысый, худощавый, в старомодных очках. Он оглядывается. Не знает, куда идти. Сквозь птичий гомон мы слышим человеческий голос. Его наконец слышит и бредущий по кочкам человек. Неясно, откуда этот голос — извне или изнутри. Человек всматривается в серое небо. И вдруг различает свою фамилию: «Сальвини, Сальвини, Сальвини...» Смутная, невнятная Луна наконец лениво выползает, словно из-за ширмы, человек встряхивает головой, отзывается на зов Луны, как собака, и начинаются приключения.

...Мы оказываемся на кладбище. Стоят шкафы с ящиками. Один из ящиков открывается, и из него спускается гобоист со своим гобоем. Звуки гобоя звучат над всем кладбищем. Происходит невнятный диалог гобоиста с женой. Та принесла ему обед. Как обычно. У них так заведено. Он чем-то недоволен. Начинает рассуждать о музыке. Некоторые музыкальные интервалы кажутся ему дьявольскими. На этом он когда-то и свихнулся. Потом умер. Теперь вот «живет» в ящике и поедает обед, приносимый стареющей уставшей женой.

Тема кладбища и встречи героя с умершими родителями появилась впервые в «8 $^1/_2$». Там эпизод звучал патетически. Разница между живым героем и явившимися ему родителями была выразительна и драматична.

В «Голосе Луны» тема смерти звучит иначе. Сутолока бывших людей среди искусственных кладбищенских цветов и фотографий усопших напоминает кухонную свару наших коммуналок. Более того. Не очень ясно, кто жив, а кто умер. Может быть, весь фильм показывает нам не людей, а их души, их тени, их призраки. Возможно. Во всяком случае, так начинает казаться через три года после появления феллиниевского фильма.

И тут дело не только в авторе. Но и в нас, здешних, сегодняшних. Мы уже привыкаем жить в условиях социального, политического да и психологического абсурда. Так что скоро и в самом деле не слишком хорошо будем сознавать, в какой реальности живем, кто «в самом деле умер», а кто еще жив. Сатирик Феллини был еще жив, когда у нас в Москве разразилась трагедия в начале октября 1993 года. Что он мог думать в те дни в своей далекой Италии?

Мы можем лишь прислушаться к тому, что говорит сумасшедший гобоист врачу-психиатру: «Некоторые аккорды просто надо запретить! [...] в эти интервалы проникают призраки, входит темнота, лезет жуткий холод, музыка делает с тобой все, что захочет. Как защититься от данных тебе обещаний, которые никогда не выполняются?

— Доктор. Скажите, а что же вам было обещано?

— Гобоист. То же, что и всем: радость, спокойствие, забвение и что все будут счастливы...»

...Разражается гроза. Иво прячется под ветвями развесистого тополя. При свете молнии кажется, что дерево светится. Иво счастлив. Он потом будет рассказывать, как хорошо было почувствовать себя деревом. Как ноги его погрузились в землю и стали корнями, как у него оказалось десять, потом сто рук и они стали ветвями, как вместо волос на голове возникли миллионы листьев и как их мило трепал свежий ветер...

Количество действующих лиц в фильме все увеличивается, быстрота смены эпизодов возрастает. Задумчивость начальных сцен сменяется суетой и шумом.

...Какие-то рабочие смотрят внутрь колодца, вслушиваются, и оттуда раздается «голос Луны». Слышим ли его только мы, или же его слышат и все эти энергичные мастеровые в спецовках, заглядывающие в колодец? Полной ясности нет, ее нет нигде.

Время от времени мы с Иво Сальвини и его худощавым, экспрессивным приятелем оказываемся в каких-то коридорах, в пустых комнатах, на лестничных площадках то ли психиатрической больницы, то ли приюта. Интерьеры перетекают друг в друга, оставляя то тут, то там растерянных, к чему-то прислушивающихся людей.

Вот Иво с приятелем на черепичной крыше. Они удивленно всматриваются сверху в город, расстилающийся внизу.

...Через какое-то время невзрачный приятель этот по имени Несторе оказывается соблазняемым собственной женой Маризой. В конце концов дело завершается упомянутой выше абсурдно-эротической сценой: испуганный человечек покорно восседает на внушительном теле Маризы, которая лежа на животе понуждает его к теснейшему соединению. Хрупкий муж оглядывается по сторонам и никак не может понять, что ему надлежит делать. Тут взгляд его падает на фото, прикрепленное к стене: паровоз. И в его голове женщина, на которой он сидит, трансформируется в паровоз. Ибо женщина курит. Дым от ее сигареты поднимается к испуганному лицу незадачливого мужа. Это смешная сцена. Буффонный номер: «локомотив секса». На самом-то деле нет ни того, ни другого. Тема подвергнута комическому «снятию».

...Через какое-то время на экране появляется еще один «пациент» Феллини, пожилой полный человек в постоянной шляпе, с плащом и с зонтиком в руках. Это префект Гоннелла. Его мучает тяжкая мания преследования. Гоннелле кажется, что везде за ним следят шпионы и доносители. Он появляется то тут, то там и все время оглядывается. Мы видим его в каком то подземном переходе. Возможно, это метро. На стенах надписи времен войны. Так мы оглянулись в 40-е годы.

Некоторые увидели в фигуре Гоннеллы как бы автопортрет Феллини, автопародию. Быть может, такая задача и возникала по ходу съемок. Но как бы это ни замышлялось первоначально, какие бы вариации ни разыгрывались во время съемок, надо сказать, что образ запуганного, подозрительного бывшего начальника на пенсии слишком уж далек от Феллини. Он может, конечно, при желании, восприниматься как

карикатурный портрет автора, но имеет при этом, как представляется, и некое иное содержание. Перед нами не просто боязнь жизни, старости, боязнь врагов, шпионов, свидетелей; перед нами своего рода зрелище «антипокаяния», судорожная попытка начальника уцепиться за свое прошлое, за свою должность, за свой «имидж», свое тело наконец, включая шляпу, плащ и зонтик. Ибо это атрибуты реальности. Таков образ, создаваемый на экране Вилладжо. У нас нет его рассказа о работе с Феллини, и мы не знаем, что нашел сам артист, а что подсказал ему режиссер. Но эти атрибуты, эти вещественные доказательства существования Гоннеллы найдены просто и точно.

Второй манией бывшего полицейского является убеждение в том, что люди вокруг притворяются.

Вот Гоннелла поясняет Иво, как все фальшивы. Притворяются очень достоверно, но верить нельзя никому. Все — сплошное лицемерие и притворство! Иво смущенно напоминает о его, Гоннеллы, собственном сыне — дескать, сын-то хотя бы настоящий?

«—Ну он-то просто шедевр, — отвечает префект. — Тут мы имеем дело с высоким искусством, если не больше. Это — архетип сына, идея по Платону!»

Гоннелла признается, что он и Иво принимает за подосланного «ими» соглядатая: «теперь они стали посылать таких смирных, невинненьких... Но меня не проведешь, вам ясно?»

И только после того как Иво признается, что «все наклонилось», что он «падает» по накренившейся покатой земле, — только после этого бывший префект полиции поверил, что перед ним не стукач, а такой же сумасшедший, свой, «наш».

Время от времени подле Гоннеллы возникает бывшая дама из общества — жалкая костлявая старуха, о которой мы упомянули выше. Это фигура, с которой перемещения Гоннеллы на экране пересекаются, но в то же время они живут в разных временных измерениях, в разных жизнях. Женщина, похоже, давно умерла. Но это, конечно, не помешало ей «ожить», трансформироваться в герцогиню и исполнить элегантный вальс в сцене бала.

Феллини создает в «Голосе Луны» несколько больших, великолепно придуманных и блестяще снятых массовых сцен.

Толпа издавна была важным «персонажем» в мире Феллини.

И не раз она оказывалась опасной, способной затоптать людей — близкой к тому, что мы зовем «Ходынкой».

Это для Феллини — тема особой важности. Быть может, следует когда-нибудь особо рассмотреть динамику массовых сцен в творчестве Феллини.

До «Голоса Луны» массовые сцены, то и дело накреняя композиции феллиниевских фильмов и угрожая им утратой равновесия, все же волей автора удерживались, сдерживались. Каждый раз это «задержание», арест толпы проходил в разных художественных обстоятельствах.

Массовые оргии — одна из подтем феллиниевской разработки образа массовой бессмысленности и агрессии.

В нашем веке разные художники поразному, чаще издали и косвенно отражали психологию массового психоза. Феллини сполна использовал технические возможности кинематографа, для того чтобы показать нам опасный напор толпы, вплотную, впрямую, вблизи.

Если в предельно бессюжетном «Голосе Луны» можно нащупать каркас какой-то драматургии, то именно во второй половине фильма, где три гигантские массовки развиваются крещендо, сметая одна другую на своем пути.

Первая — праздник клецок. Не сразу соображаешь, что перед нами материал итальянской провинции «победоносных» для Италии 30-х годов. Из обывателей Городка выбирают самых толстых — на роли Короля клецок и Королевы.

Узнавание 30-х приходит постепенно. Именно в этой веселой жующей массовке с участием красивых нарядных девушек происходит и своего рода «подпольная» кульминация отверженности бедного Иво, влюбленного в мир. Некоторые критики называют Иво Кандидом, подразумевая версию вольтеровской модели. Под напором всеобщей сутолоки и толкотни неловкий Кандид залезает под доски помоста и оказывается в пыльной западне. Над его головой топают красавицы и их поклонники, толпа жует свои клецки. Мы видим лишь лицо Иво. Он продолжает восторгаться, до него не доходит, что он попался. Из пыльного подпола нет выхода. Иво ползает на четвереньках. Становится трудно дышать. Топот ног над его головой усиливается, все больше напоминая топот носорогов.

Толпа набирает силу.

Незаметно одна эпоха сменяется другой. Теперь идут выборы «Мисс Муки». Ею становится Альдина, подружка Иво, чью

туфельку он все время держит на груди за пазухой. «Мисс Мука-89» выбрана. Дата дается быстро, отчего зритель ориентируется в эпохах не сразу. А внизу под помостом становится все опаснее. Подпольный Кандид этого не понимает. Он выброшен из праздника, ему не достанется ни девушка, ни порция клецок. Но он все равно счастлив и, похоже, готов воспринять и западню одной из прекрасных форм существования. Карнавализация показана Феллини не только с низовой, но и с абсурдной ее стороны. Дикая несвобода отдельно взятого человека, пусть над ним и хлопочет праздник, есть проявление и цена безмятежной эйфории масс. Но отдельный человек — счастлив, хотя и попался. Вот где, по жестокой логике Феллини, таится страшная разгадка всяких массовых празднеств, любых карнавалов истории.

На экране полный развал. Хаос, бедлам. А нашему Иво помогла выбраться из ловушки девушка-панк. Вновь произошла смена эпох.

Следующая массовка переносит, судя по всему, в 70-е годы. Время на этот раз распознается легко. Обычный вечер. Обычный город. Обычное скопление молодежи на дискотеке. Тусовка набирает молодую энергию, толпа сгущается и начинает отстукивать рок. Возбуждение беспредметно и заразительно. Никаких «королев», все смешалось. Время тусовок. Огромная толпа юношей и девушек подпрыгивает, ритмы становятся все исступленнее. Места все меньше, толпы как бы слипаются в единое скачущее, подпрыгивающее существо. «Мы танцевали как безумные до самого рассвета», — вспоминает свою молодость нынешний президент Чехии Вацлав Гавел.

Слово «месиво», напрашивающееся здесь, все же использовать нежелательно. Автор фильма не осуждает молодежь и не высмеивает ее. Он просто констатирует: она такова. Надо с этим считаться. Но, как известно, не все отцы желают считаться с молодежью. Гоннелла со своим зонтиком, плащом и в шляпе пытается перекричать усилители оркестров. Его, разумеется, не слушают. Он кричит, обзывая молодых варварами, разрушителями музыки и т.п. Им упомянуты и пресловутые «адские барабаны», и прочие штампы тогдашних газетных ворчунов.

Юный диск-жокей спасает положение. Он утихомиривает старика, молодежь останавливает свой дикий танец и расступается.

Тут Феллини показывает свою лучшую, по мнению многих, сцену.

В круг медленно и горделиво входит пожилая пара — Гоннелла со своим зонтиком изящно ведет нарядную, одетую по моде начала века даму. Это герцогиня Альба. В ней невозможно узнать худую старуху-нищенку, появляющуюся безмолвно в прежних эпизодах. Молодежь образует круг.

Гигантские усилители умолкают, обычный оркестр играет «Голубой Дунай» Штрауса, и старая пара танцует свой легкий, свой старинный и нежный вальс.

Конечно, сцена прекрасна. Что же, старинный добрый вальс противопоставлен бешеному року с его яростью? Да нет. А что же? Ведь мы уже знакомы с этими стариками, исполнителями традиционно прекрасного ритуала. Он — переполнен комплексами, она — из тех, кто прошел через все притоны и закоулки XX века.

Нет, старости нечем особенно гордиться — эту мысль Феллини не раз повторял и раньше.

Но здесь видится и нечто иное. Утопическая мечта о том, что когда-нибудь разные поколения научатся, и главное — захотят понимать друг друга.

Во всяком случае феллиниевские рокеры глядят на вальсирующую пару с интересом. Эпоха 10-х годов внезапно словно бы встретилась с эпохой 80-х, и они, к счастью, приветствовали друг друга.

Красивый был эпизод. В нем ненадолго выглянули красота и надежда — из прежнего феллиниевского мира. Появились и исчезли.

И вот наступает предфинальная, буйная сцена поимки Луны.

Ночь и туман подавляются мощью юпитеров и каких-то неведомых технических сверхаппаратов.

Феллини под конец своего последнего фильма выбрасывает на площадь все телевизионное могущество, перед нами разыгрывается битва экранов, зеркал, отражений, гигантских прожекторов и прочих атрибутов победившего технического прогресса. Вдали одиноко маячит устаревший операторский кран.

Техника победила, человечество оступилось. Исчез смысл. И вот со всего света стекаются толпы, чтобы поймать смысл, поговорить о нем с Луной. Быть может, воззвать к космосу о помощи.

Автомобили все прибывают. Площадь грозит взорваться. Беспрерывно надрываются клаксоны. Несколько телевизионных команд снимают происходящее в разных ракурсах, со всех точек. Какофония усиливается.

«Казанова Феллини». Рабочий момент

Тележурналист пытается удержать толпу. Уговорить ее, сохранив при этом холодный тон бесстрастной информации. Ничего не получается. Словесный хаос наслаивается на изображение, визуальный напор увеличивается. В конце концов мы понимаем, что люди собрались сюда, чтобы поговорить по душам с Луной. Чей-то голос подобострастно излагает спутнице Земли: «Бледное солнце наших ночей, звезда бессмертных, с которой связана история человечества...»

Изображение перебрасывается с одного места на другое, как это бывает, например, в программе новостей. Кругом на площади работают гигантские телеэкраны, на них — словно в средневековом симмультанном театре — действие вслед за телекамерой мечется, пытаясь кого-то поймать в кадр. Пойман министр. Он выражает свою «твердую позицию». Пойман журналист. Он обращается к кардиналу: «Ваше преосвященство, не хотите ли вы поговорить с Луной?» Пойман кардинал. Он изрекает: «У Луны нет никаких тайн, нами все уже открыто».

И тут раздается голос, который говорит, что хотел бы все-таки узнать у Луны, кто виноват.

Телекамера наезжает на человечка (это парикмахер Онелио), который просит разрешения изменить свой вопрос.

«— С какой целью мы родились? И что нам делать?»

К человеку уже направляется доктор. Он ласково уговаривает человека успокоиться.

Но человек не унимается:

«— Я хочу знать, сейчас же, сию минуту: что я делаю в этом мире?»

Его голос тонет в шуме площади; телевизионное шоу продолжается: грандиозные экраны как бы умножают многоголовое шевелящееся и орущее людское месиво. Массы повсюду. Игра аттракционов напоминает языческую вакханалию. Разница между восторгом и отчаянием стерта.

С некоторых пор Феллини, пожалуй, использует брехтовский прием остранения. Оно давало себя знать в его фильмах 80-х годов, выполняло разные функции, нигде, впрочем, себя открыто не обнаруживая. Здесь, в «Голосе Луны», этот прием оказывается едва ли не спасительным — и для автора фильма, и для зрителей. Остранение дает возможность артистам играть свои роли с внутренней дистанцией, не позволяя зрителю ни слишком сочувствовать персонажам, ни всерьез сопереживать.

В предфинальной массовой сцене прием этот предохраняет наши зрительские эмоции. Хаос и шум гигантских масс на экране не воспринимается как агрессивный только потому, что автор держит нас на расстоянии. Умом и только умом мы понимаем беспокойный, тревожный, угрожающий смысл действия. Не без горькой насмешки мы вслу-

шиваемся в выкрики людей, которые взывают к Луне.

В конце концов толпу охватывает паника. Приезжают полицейские и медицинские машины. Онелио хватают санитары.

Площадь внезапно пустеет. Остаются лишь две-три парочки панков и ошметки мусора и хлама вокруг — характерный феллиниевский мотив: мусор после праздника.

Юный помощник могильщика и девушка-панк тихонько шепчутся, потом осторожно принимаются танцевать рок.

И тут-то наконец нам дано увидеть главную участницу. На небе стоит белая, холодная Луна, Селина. Иво слышит ее голос — Луна говорит на этот раз голосом его подружки. Луна хохочет.

Между тем местность темнеет, уже нет городской площади, снова пустынная, темная, одинокая земля. По пустырю бредет неряшливый человечек и бормочет себе под нос: «Если бы только в мире было больше тишины».

Вдали смутно виден колодец. Человек оборачивается к нам и виновато улыбается.

Этой улыбкой завершилось творчество Феллини. Последние кадры фильма «Голос Луны» воспроизводили многие телерепортажи Италии, когда Феллини умер.

4

Художник, как и все мы, испытал страшную усталость от всего пережитого в этом столетии. Но продолжал чувствовать себя его частью.

Человечество тяготят возложенные на него испытания. Человек чувствует себя беспомощным перед лицом космической Вселенной — так можно было бы сформулировать диагноз болезни, представленный в картине «Голос Луны». Или иначе — человек виновен перед Богом.

Разумеется, не стоит понимать Феллини слишком рационалистически. Он создавал трагические гротески, а не обвинительные протоколы. Был художником XX века, а отнюдь не его судьей.

Мир в его последнем фильме, пожалуй, предстает не перед и не во время катастрофы, а после нее. Мне не приходилось ранее никогда сталкиваться с произведением, которое до такой степени сопротивлялось бы анализу. Фильм словно отталкивает любое к себе прикосновение.

Печальный, печальный фильм. И все же он кончается улыбкой, чуть напоминающей улыбку Кабирии.

В 1981 году Андрей Тарковский читал лекции по кинорежиссуре на Высших курсах сценаристов и режиссеров при Госкино СССР. Лекции сопровождались показом картин золотого фонда киноискусства. Одной из наиболее интересных была лекция о монтаже. Тарковский в частности говорил: «Всякое кино целиком заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев лишь один кадр, можно [...] сказать, насколько талантлив человек [...]»

Это замечание Тарковского точнейшим образом подтверждается любым кадром из «Голоса Луны», здесь любой кадр действительно содержит в свернутом виде монтаж всего фильма: монтаж в нем отражает хаос мечущихся человеческих «Я».

Когда-то в середине 50-х именно Феллини помог духовному процессу возвращения человека к самому себе в странах, переживших тоталитаризм. Феллиниевская идея жизни состояла в утверждении ценности каждой, буквально каждой человеческой личности и веры в Бога. Это концепция гуманизма, лежавшая в основании всей западноевропейской культуры со времен Ренессанса, — она-то и поражала в свое время столь сильно нас, воспитанных в категориях коллективизма, в понятиях групповой и классовой психологии. Если сказать прямо, мы долго не понимали гуманизма. Да и сейчас не слишком-то уверенно его понимаем.

В той же лекции Тарковский говорил: «Вы сегодня видели работу, я бы сказал, диаметрально противоположного (Брессону. — *Т.Б.*) режиссера — Феллини, где огромное количество эмоций, жизнерадостности какой-то, добродушия, любви, просто веселости. Он такой — человек Возрождения, добрейший человек». (В тот день слушатели лекций смотрели «Сладкую жизнь». — *Т.Б.*)

«И опять-таки, — продолжал Тарковский, — обратите внимание, все сцены, кадры сняты одинаково... Каждый кадр снят в едином ритме, в едином состоянии, которое ему подсказывает его отношение к действительности. И это его пульс, который сливается с пульсом картины»[10].

Быть может, ни в одной другой своей картине Феллини не стремился к столь неумолимому «единству ритма», как в «Голосе Луны». Здесь он адресуется не к воображению и даже не к коллективному подсознательному сотен и миллионов лю-

[10] Андрей Тарковский. Лекции по кинорежиссуре. — «Искусство кино», 1990, N 10.

дей. Он прямо укалывает в нервные волокна нашей физиологии и нашей души. Прикосновение это не слишком приятно. Радости оно не приносит. Так с Феллини происходит впервые. Он этого и хотел. И сам, как автор, — заставил себя отойти в сторону.

Феллини был трагическим гением нашей эпохи. Ибо явиться в наш век великим гуманистом — трагедия. Отсюда и гротеск. У Феллини, как и у Пикассо, Кафки и других гениев нашего века.

Иначе выразил сущность феллиниевского таланта С. Соловьев. В своем строгом и лаконичном комментарии к снятому им документальному фильму о похоронах Феллини в Риме Соловьев сдержанно сказал: «Великий Феллини — ... почти что клоун».

Это верно. И не противоречит трагизму феллиниевских произведений. Суть в том, что обе крайности острейшим образом сходятся в творческой личности Феллини. И раньше в истории искусств бывали сочетания такой же силы. Достаточно назвать Шекспира или Босха. Или — Достоевского.

Новизна Феллини в том, что он осуществил это свое видение в совсем новом искусстве и на материале самого, быть может, парадоксального из столетий. Как, каким образом отражались в зеркале его кинематографа непредсказуемые, бурные, то кровавые, то абсурдные события нашего времени — вопрос особый. В каждом из его зеркал поражает близость трагического и клоунского.

Тайна этой близости обнаруживает себя в его карикатурах. Феллини всю жизнь рисовал шаржи. На самого себя и на своих персонажей. Делал он это цветными фломастерами. Существуют целые альбомы феллиниевских карикатур. Наиболее интересны — кроме автошаржей — тщательно выполненные бесчисленные поиски головы Казановы, а также прекрасные шаржи на Джельсомину.

Феллини высмеивал все, что было смешным. Это лишь помогало ему видеть трагизм нашего века и тревогу нашего сознания.

Об этом не сказал кардинал, произносивший речь о Феллини перед его гробом. Он говорил во время заупокойной мессы только о личности художника.

Я вспоминаю...

Иван Дыховичный, режиссер

Я хорошо помню, как начали выходить на экраны фильмы Феллини. Каждый фильм совершенно очаровывал не только меня, но и тех людей, среди которых я рос и воспитывался. Какое это было захватывающее ощущение новизны! Такого не было ни до него, ни после. Наше кино всегда находилось под большим влиянием Феллини, у многих режиссеров проскальзывали эпизоды, мотивы «под Феллини», но они были настолько узнаваемы, что если это просто цитата, — она вполне возможна, если же подражание — оно бесполезно, потому что выглядит фальшиво и вульгарно.

Я был абсолютно потрясен миром режиссера, героями, его жизнелюбием и размахом. Это был полный восторг. Ведь Феллини — это стихия. Я вдруг понял, что в нем очень много языческого, что он — римлянин, завоеватель, который любит жизнь и не боится никаких ее проявлений. И он талантлив в своем жизнелюбии. Он потрясающе эмоционален. Его фильмы — это стихия, стихия карнавала, праздника, напоминающая, впрочем, пир во время чумы, веселье среди безумия. Кстати, в нашей сегодняшней жизненной ситуации мы отчасти приблизились к такому вот празднику во время чумы и существуем как бы в стилистике Феллини.

Потом, как это часто случается в жизни, пришла другая оценка, но, разумеется, она нисколько не умаляет достоинств Феллини. Просто мое внутреннее развитие пошло по другому пути. Если говорить об итальянцах, то меня, например, серьезно заинтересовал Антониони — спокойный, вдумчивый, тонкий. Менее жизнелюбивый.

Сегодня мне ближе в кино Бунюэль, например, или Куросава — те, кто является для меня полной загадкой. Появились другие ориентиры. Мне стали нравиться другие тона, возможно, более глубокие тени, но, когда я случайно посмотрел «Казанову», то вдруг понял, что никогда нельзя удаляться от больших мастеров, они не теряют способности удивлять. Этот фильм — один из моих любимейших.

Феллини добился всего, чего хотел, или почти всего. Никогда не был политиком, что важно, ибо когда искусство опускается до политики — это мерзко. Возможно, мы так до конца и не поймем — что он есть и где его место в кино. Но не надо спешить. Время определит. Главное, что он был живым человеком. Это выгодно отличает его от некоторых наших режиссеров «себе на уме», которые с печальными лицами таинственно и скорбно как бы разговаривают на экране с Богом...

А вот Феллини к кино относился рационально. Он понимал, что экран — прежде всего общение с миллионами людей. Он разговаривал с людьми. И его смерть — это не только печальный уход гения, это смерть абсолютно живого человека.

Рустам Ибрагимбеков, сценарист

Тридцать лет назад, в 1963 году, приехав в Москву для поступления в аспирантуру Института проблем управления, я посмотрел фильм «8 $^1/_2$». Профессиональные кинематографисты, видимо, знали тогда творчество Феллини лучше, чем так называемая техническая интеллигенция, но, может быть, именно отсутствие профессионального кинообразования помогло мне и моим коллегам-специалистам в области теории автоматического управления, понять, что этот итальянский фильм — великое произведение, соединившее действенно-пластические возможности кинематографа с глубинными движениями человеческой психики, до Феллини доступными только литературе.

Профессионалы приняли фильм «8 $^1/_2$» неоднозначно. Понадобилось мужество Григория Чухрая, чтобы московский кинофестиваль не покрыл себя позором на все

оставшиеся годы своего дальнейшего существования и жюри присудило Главный приз фестиваля одному из самых великих фильмов всех времен и народов.

Прошло несколько лет, прежде чем лидеры советской кинокритической мысли перестали ругать картину, называя ее ярким образцом «упадочнического буржуазного искусства». Известный киновед, профессор Ю., громил картину в одной из своих лекций на Высших сценарных курсах, на которую я проник нелегально, чтобы посмотреть «Сладкую жизнь». Потом уже, сам став слушателем Высших курсов, я получил возможность увидеть все, что было создано Феллини.

За эти тридцать лет Феллини, снимавший под разными названиями, в разных жанрах один фильм длиною в его жизнь, подарил мне, как и каждому жителю нашей планеты, любящему кино, фантастическое ощущение личной причастности к тому, что происходило с его героями на протяжении десятилетий. Проблемы, радости, сомнения, победы и поражения людей, живущих в мире, придуманном Феллини, стали частью жизненного опыта каждого, кто знает и любит его фильмы, а это и есть определяющий признак подлинно великого Искусства.

Александр Княжинский, оператор

Вместе со смертью Феллини умерла и наша молодость.

Боже мой, ведь это он написал слова, поразившие меня много лет назад: «Я думаю, что автор фильма может показать вещи лучше, чем показывает сама жизнь... Короче говоря, вещь придуманная всегда более правдоподобна, чем вещь насильно вырванная из жизни...» И еще: «Чем больше ты стремишься подражать действительности, тем скорее скатишься к подделке...»

А еще он писал, что кино — это сон. Да, да, именно сон! Потому что «...образ сновидения всегда более живой и реальный, нежели все, что мы видим наяву и можем потрогать руками...». И мы вошли в его сон, и он был не менее прекрасен и удивителен, чем его мир.

А нам в это время долбили бездумные дятлы: «Трогай руками! Только как в жизни! Что вы там сняли? Такого в жизни не бывает!»

А маэстро работал, снимал кино. И не обращал внимания на этих мерзавцев. Его сначала приглашали в Москву, потом хамили, не хотели давать приз за дивную картину, ловили в аэропорту.

А он опять о своем: «Для меня, например, кино — это изображение, а его основной фактор — свет. Я уже столько говорил об этом. Свет в кино — это идеология, чувство, цвет, тон, глубина, атмосфера, повествование. Свет творит чудеса... Фильм пишется светом, стиль выражается светом...»

Каково, а? «Свет — это идеология!» Хороший подарок для Госкино тех лет. И пишет о свете отнюдь не известнейший оператор. Нет! Это пишет гениальный режиссер. Режиссер — умница, режиссер — профессионал. Он не стесняется признаться: да, кино это изображение. Ведь это так ясно. Только кретин не сообразит. «...Свет позволяет вдохнуть в рассказ волнующую, тревожную атмосферу...» Вот тебе на! Слышу вой: «Как? Вначале было слово. Слово несет мысль...» Нет, дорогие мои, ошибаетесь. Вначале было изображение. В немом кино. А кино — это пантомима. И самое в нем замечательное — общий план.

И это очень хорошо понимал другой дивный Художник. Наш с вами современник — Тарковский. Он тоже умер. Бог послал мне счастье с ним поработать. Вот что он думал о кино: «...Кино не литература. Его нужно смотреть, а не слушать... Нужные и правильные слова в сценарии никогда не воспринимаются с экрана... У монологов, диалогов в кино другая функция — зритель не может читать с экрана, не должен...» Не правда ли, сходные мысли? Не удивительно. Они любили друг друга. А больше всего любили кино. И понимали, что это такое на самом деле. Очень хорошо понимали. И бесполезно, бессмысленно сейчас с кем-то спорить. И что-то доказывать. Рыдает на экранах телевизоров Мазина. Она знает, что потеряла. Но знаем и мы. Помним. И плачем вместе с ней. Мы навсегда останемся в придуманном им мире. В его сновидениях. Это была и наша жизнь.

Все пройдет. Все очень быстро забудется. Наша безумная жизнь, выборы, президенты, клипы, рекламы, мыльные оперы, Пресняковы старшие и младшие, их жены, и прочие кошмары.

А павлин с распущенным хвостом под снегом будет стоять вечно.

Мы помним Вас, маэстро. Другого такого не было. И, наверное, не будет.

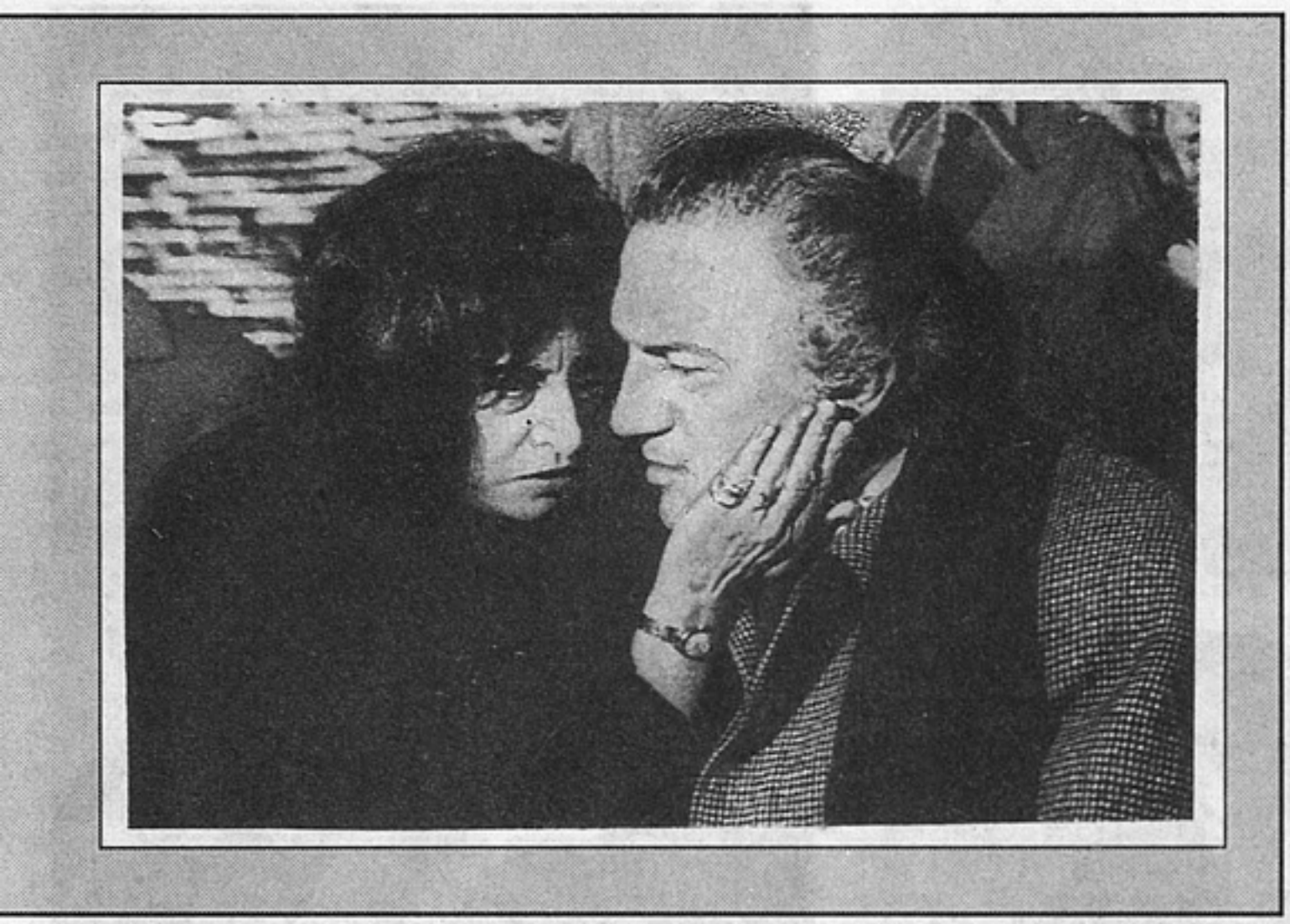
«Мошенничество». 1955

«Ночи Кабирии». 1957

«Тобби Даммит»
(новелла в фильме «Три шага в бреду»). 1968

«Сладкая жизнь». 1959

«Амаркорд». 1974



Феллини и Анна Маньяни на съемках «Рима»

Никита Михалков, режиссер

Говорить о Феллини очень трудно и очень легко. Я, конечно, мог бы рассказывать об ощущениях, которые возникают от его картин. Но мне кажется, есть люди, которые имеют большее право говорить о Феллини много, серьезно и глубоко. Я могу только сказать, что перед каждым своим фильмом я всегда смотрел и смотрю «8 $^{1}/_{2}$». И фраза, которую произносит Мастроянни в роли Гуидо Ансельми, многое определяет в моей работе. Он говорит: «Я хочу говорить правду, которую я не знаю, но которую я ищу». Я тоже хотел бы говорить правду, которую я не знаю, но которую я ищу. С одним только добавлением — и, думаю, Феллини бы со мной согласился, ибо иногда приходится говорить жестокую правду, — что жестокая правда без любви есть ложь.

Мне кажется, что самая большая сила Феллини, его мощь — в его неистребимом и неиссякаемом чувстве любви, которое может быть перемешано с печалью, радостью, иронией, сарказмом, с чем угодно, но все эти проявления человеческого характера всегда пронизаны любовью. И, думаю, именно этим Феллини был прекрасен и органичен. И, думаю, он не мог снимать по-другому. У него был совершенно моцартовский талант. То есть не было в этом ни особой силы воли, ни установки. Он, как птица, как соловей, о котором мы говорим: «Как он потрясающе поет!» А он просто по-другому не умеет. Дал ему Господь такой голос, дал такой гений — он так и поет. Поэтому и возникает ощущение легкости. Хотя, убежден, Феллини было совсем не так легко, как кажется.

Я видел Феллини на съемках, мы работали практически в одно время на «Чинечитта», встречались на перезаписи. Каждый раз, видя его, я припадал на одно колено, а он хохотал и оглядывался по сторонам — не видит ли кто — ему это очень нравилось и, наверное, хотелось, чтобы видели, потому что в тот период уже довольно часто можно было слышать такую неправомерную критику в его адрес...

Все-таки общество не терпит долгого успеха. Оно начинает сразу искать в человеке изъяны, говорить, что он исписался, исснимался, кончился. Это преследует всех великих художников у себя на родине — Куросаву в Японии, несмотря на весь пиетет по отношению к нему, Бергмана — в Швеции, Феллини — в Италии. При том, что снимают шляпу, уже позволяют себе — отойдя в сторону и надев шляпу — не без удовольствия отметить, что все-таки уже «не то». Это так облегчает жизнь людей с меньшим дарованием! И Феллини, наверное, страдал, хотя это только мои личные ощущения, и они не должны быть про-

читаны как мое знание Феллини, а только как предположение.

Он называл меня «маскальцоне», что означает «плут», всегда был весел, и когда я говорил ему: «Здравствуйте, Гений!» он краснел, румянился, как бы отказывался от этого, хохотал надо мной — это была почти игра и уникальная возможность говорить с ним на его языке — ироничном, веселом, но полном любви, потому что я его действительно... да, что там говорить!.. И в какой-то степени по характеру, именно по характеру, я надеюсь, умный читатель меня поймет, мы в чем то были похожи. Это и определенная степень хулиганства, и ироничное отношение к тому или иному событию. Мастроянни, когда мы работали, сказал, что ему со мной достаточно легко, потому что он привык к такого рода общению, к импровизации, и я уловил в этом отзвук работы с Феллини. Я говорю это из других соображений, нежели из желания дотянуться до него.

Думаю, что он был очень раним — особенно в последнее время, когда такого гигантского успеха, как после «8 $^{1}/_{2}$» или «Сладкой жизни», уже не было. Главной отличительной чертой великого художника является то, что его можно узнать по двумтрем кадрам. Есть масса режиссеров, посмотрев картины которых, надо возвращаться к титрам, чтобы узнать, кто это снял. А есть режиссеры, фильмы которых достаточно посмотреть две минуты, и ясно — Бергман, Куросава, Феллини. То есть существует некий энергетический заряд, которым Феллини заряжал свои картины — каждый кадр, каждый образ, каждый характер. Он не мог снимать кино, которое не касалось его лично. Это художник, который работал только «из себя». И, скажем, «Амаркорд» или «Город женщин» мог снять только тот человек, который снимал именно так.

Мне кажется, что Феллини в своем творчестве, как Толстой, освобождался от своих грехов. Я глубочайшим образом убежден, что Толстой наделял персонажей своими мучениями и страстями для того, чтобы избавиться от них. Так же и Феллини наделял своих персонажей своими мучениями и страстями, чтобы освободиться от этих мучений и страстей и чтобы наполниться новыми.

Я не думаю, что фильмы Феллини можно разглядывать, рассматривать. Его надо воспринимать, как музыку Моцарта. Не надо искать монтажные стыки, не надо разбирать, как можно разобрать, скажем, Бергмана, — другой талант, более конструктивный, более эстетизированный, ведь Бергман занимался поисками языка. Феллини, конечно, тоже занимался. Например, снять море в павильоне — это определенная эстетика, но это еще и игра! И снять «Репетицию оркестра» как шутку гения — тоже игра, которую не надо разглядывать пристально. Как нельзя разглядывать Моне — чем ближе вы к этой живописи, тем меньше видите — только череду мазков и ничего больше, а для того, чтобы увидеть все, надо отойти на десять шагов. Как нельзя разбирать по нотам Моцарта, потому что думаешь — будет понятно, а ничего не понятно, попробуйте — и очарование исчезнет. Мне кажется, что так и с Феллини...

Дмитрий Месхиев, режиссер

То, что Феллини повлиял на мое кинематографическое мировоззрение, — естественно. Он на всех повлиял. И тот из кинематографистов, кто скажет, что это не так, по-моему, лукавит. Хотя Феллини — это не кино, а целый океан, который не вмещается в четырехугольник экрана. Это — как кинуть в колодец камень и не услышать всплеска воды... Камень летит, летит, а ты ждешь, ждешь...

Когда-то в юности, посмотрев ту или иную картину Феллини, конечно же, хотелось создать нечто такое же, похожее, поражающее воображение и чувства. Но потом время прошло, просмотры во ВГИКе закончились, и многие картины Феллини вошли в память и расположились яркими вспышками из какой-то сказочной жизни. И сейчас такое ощущение, что это не эпизоды из фильмов, а мои личные, туманные и очень сладкие воспоминания... сны... Герои их — те реальные люди, которые встречались мне в жизни, и я запомнил их, полюбил. Образы эти и теперь проносятся передо мной каруселью мелькающих сцен, где один из участников — я...

...Какая-то большая пышная женщина с выпрыгивающей из облепляющего ее платья грудью. Она танцует, виляя огромными бедрами. Взгляд ее страшен и влекущ. Она улыбается большим ртом, стреляет глазами. Танцуя, она взмахивает голыми, пухлыми руками... Кажется, она танцует где-то на пляже? Или нет... Сарагина. Так ее звали. И мальчишки, глядящие на нее. И я среди этих мальчишек. И чувство, охватывающее меня, когда я смотрел на нее. Манящее

чувство чего-то неясного, еще неизведанного, но это неизведанное влечет, и страшно признаться в этом, и хочется вкусить.

...Возвышенная, чистая, изумительная Клаудиа Кардинале. Кажется, это я стою с ней посреди пустого двора. И, кажется, мы разговариваем с ней о любви?..

...Танцы под веселую, дымную музыку, танцы пьяные, где все перепуталось, перемешалось и непонятно, откуда здесь взялись все эти люди и что я делаю среди них. Это что, загородная вечеринка?..

Я курю, пью кофе, а перед глазами проплывают сцены из фильмов Феллини. Я уже не помню эпизоды отчетливо, додумываю, вплетаю себя в жизнь, созданную великолепным режиссером. Не то сны, не то воспоминания. Они сложились в один большой фильм со множеством персонажей, их лица проходят передо мной, и мне радостно, что я их знаю. На улице холодно. Я смотрю в окно, думаю о кино, и в эту минуту моя жизнь — сладкая. Только жалко, что уже не будет продолжения этого фантастического фильма, созданного Федерико Феллини.

Валерий Рубинчик, режиссер

...По правде говоря, на моем родном «Беларусьфильме» меня называли «Феллинчик», и я втайне этим гордился.

Однажды давным-давно самая высокая и красивая студентка художественного факультета ВГИКа Галя Шабанова подарила мне большую фотографию. Многое с тех пор потеряно, исчезло навсегда, а фотография так и осталась со мной на всю жизнь. Как волшебный талисман, обладающий таинственной и чудодейственной энергетикой. На фото были запечатлены два человека в расцвете лет и сил — Хуциев и Феллини. Среди жаркого московского лета они стояли рядом на фоне какой-то арки дома сталинской архитектуры. Хуциев смотрел сосредоточенно и серьезно, а Федерико отрешенно улыбался. Помню, я тогда подумал: «Почему он улыбается, ведь у Хуциева такие неприятности?»

Отдав мне фотографию, Галя сказала: «Прощай навсегда. Мне кажется, когда ты снимаешь фильмы, ты думаешь не о том, как дойти до самой сути, а о том, как снять кадр, чтобы было похоже на Феллини. Именно поэтому я не хочу тебя больше видеть».

...Это было время Московского фестиваля 1963 года, когда Феллини вручили Гран-при. И все шепотом рассказывали друг другу, какими дворцовыми интригами было окружено это событие и чего это стоило председателю жюри Григорию Чухраю.

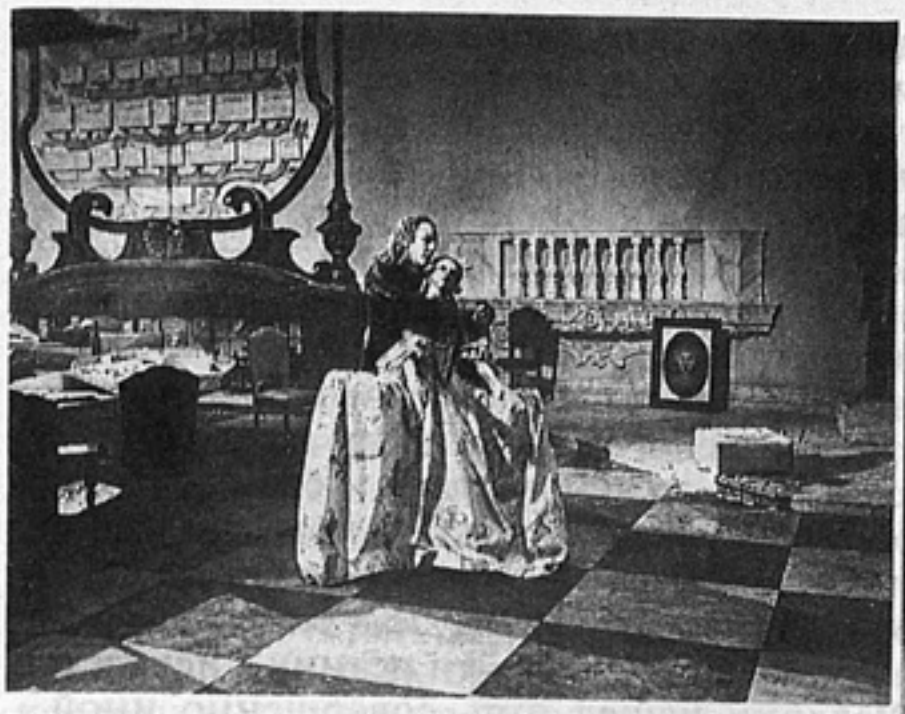
На подаренной мне, как теперь говорят, «заряженной» фотографии Феллини был похож на льва или даже быка — сильная ладонь лежала на плече Хуциева, высокий мощный лоб, волосы ежиком (пройдет много-много лет, жизнь промелькнет, как молния, и Феллини приедет в Москву, постаревший, со странно тонким голосом — говорят, такой же голос был у Эйзенштейна, — с хохолком редких волос, теперь уже чуть-чуть похожий на страуса).

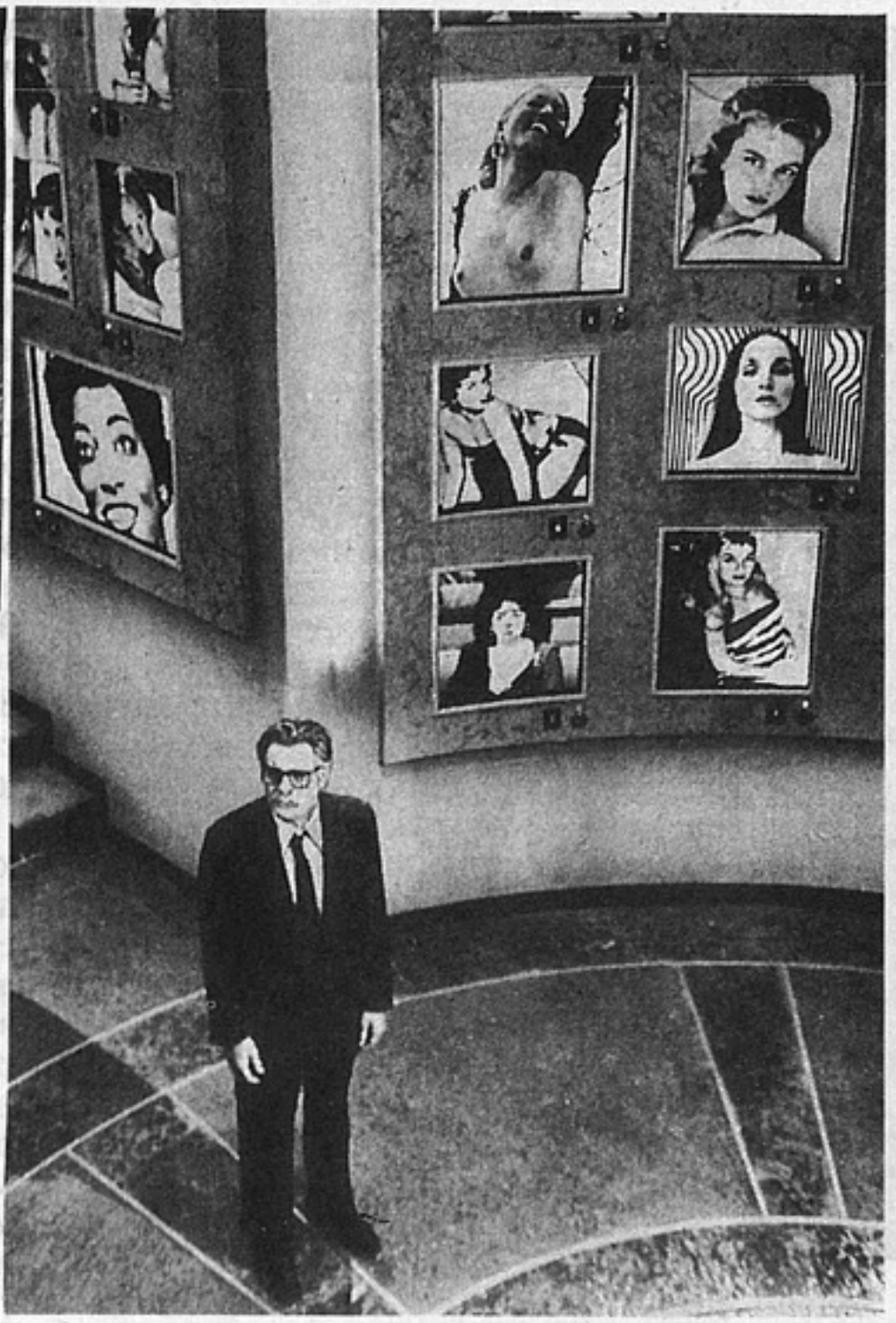
...А в тот год Феллини едва исполнилось сорок два. И это удивляло, потому что после «Дороги», «Ночей Кабирии», «Сладкой жизни», «8 $^{1}/_{2}$» триумфатор представал в воображении великим старцем с универсальным опытом, какие бывали в эпоху Возрождения.

...Фотография тогда заняла свое место над моей кроватью в старом вгиковском общежитии на Будайской, в комнате N 408, среди десятков вырезанных в журналах кадров из фильмов Феллини. Его образы обладали поразительным свойством идентификации.

...Мы смотрели «8 $^{1}/_{2}$» в семь утра в актовом зале ВГИКа и плакали от счастья и восторга, находя множество сходного между своим житьем и страданиями Гуидо Ансельми. (А пока шел просмотр, в лаборатории института фильм тайно контратипировали, часть за частью... Бегали по лестнице с четвертого этажа на первый с коробками под мышкой. Потом Лев Борисович Фелонов[1] признался нам, что не успели переснять лишь последнюю часть. Так и смотрели во ВГИКе долгие годы «8 $^{1}/_{2}$» без последней части. Кто забудет изумительного Марчелло в черном костюме и шляпе с мегафоном в руках? И каждый из нас, сидящих тогда в просмотровом зале, шептал себе: «...ведь это я... это моя жизнь... и я думаю вот так точно... Это мои родители выходят из земли... Это мои женщины...» Я знал этот фильм наизусть, бесконечно пересказывал его, проигрывал от начала до конца перед своими друзьями, не имевшими счастья видеть то, что видели мы, «избранные»... Ночи напролет мы говорили о нем, думали, обсуждали трудности его жизни, судачили о запутанных отношениях

[1] Фелонов Лев Борисович (1900 — 1985) — преподаватель ВГИКа, автор трудов по истории монтажа.





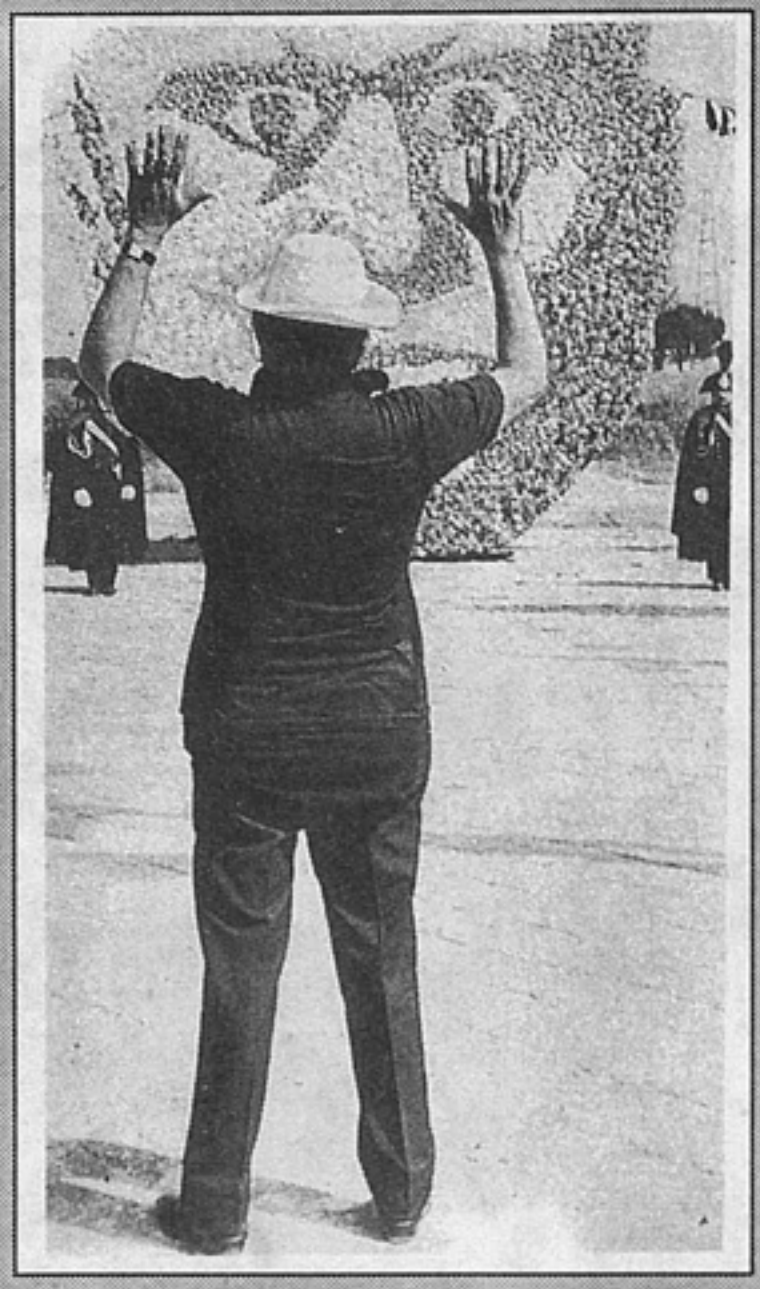
«Казанова Феллини». 1976

«Репетиция оркестра». 1979

«Огни варьете» (режиссеры Федерико Феллини и Альберто Латтуада). 1950

«Город женщин». 1980

«Дорога». 1954



На съемках «Амаркорда»

Гуидо с родственниками, продюсерами, сослуживцами, с женой, статистками, женщинами иного круга... хотели помочь найти выход из тупика... кто-то рассказывал, что некоторые семейные конфликты у Федерико случаются оттого, что он порой живет неэкономно, бездумно сорит деньгами, в частности, коллекционирует виллы...

...Потом я стал уже вполне взрослым режиссером, и меня даже иногда поругивали за подражание Феллини... Когда обсуждали «Венок сонетов», так и сказали: «Не Рубинчик, а Феллинчик... Хватит виньеток. Учитесь у Феллини лучшему, а не худшему...» Один чешский киножурналист вот так и написал: «Фильм Рубинчика казался бы еще лучше, если бы до этого не было фильмов Феллини».

О влияниях вообще отдельный разговор. А кто влиял на самого Феллини? Виго? Тулуз-Лотрек? Рубенс? Аристофан? Великие декаденты? Или великие итальянцы?.. И если мы подвержены художественным влияниям даже своих однокашников, то, можете себе представить, каким мощным гипнозом обладают шедевры Феллини. Да, уж если его влияния не избежали Антониони («Ночь»), Висконти, Бунюэль, Бергман, чехи, поляки, куда же деться нам?..

До Феллини насыщенность музыкой, открытую комедийность, слишком красивых актрис я втайне считал прерогативой коммерческого кино, одним из его признаков. Наш кинематограф в своих высоких образцах чаще бывал суровым, как бы насупленным. Мы боготворили неореализм, его безусловную правду. Казалось только на этом пути можно найти истину в искусстве. Феллини нашел путь совершенно иной.

Когда-то старые режиссеры говорили нам: если в картине есть две-три удачные сцены, считайте, фильм в кармане. А у Феллини каждый эпизод запоминается навеки.

...Как учащенно бились наши сердца, когда в «8 $^1/_2$» Клаудиа появилась в сновидении у минерального источника... а потом совершенно бесшумно вошла в комнату и дотронулась до пишущей машинки... а потом ждала Гуидо у просмотрового зала, и он сказал ей: «Клаудиа, я рядом с тобой, как школьник...» Так и останется у нас на всю режиссерскую жизнь — «я рядом с тобой, как школьник»... И Анита Экберг с Марчелло в фонтане на площади, и ее котенок... И в «Казанове» — невероятная, пронзительная сцена с механической женщиной... Все. Об «этом» сказано все.

...Родители выходили из-под земли, и мне казалось, что отец из фильма разительно похож на моего родного отца...

...Великие певцы пели в машинном отделении океанского лайнера...

...И Казанова нес на плечах свою мать — эта сцена, может быть, самое гениальное, что я когда-либо видел на экране.

Когда-то Анджей Вайда сказал нам во ВГИКе: «Я знаю, каждому из вас хочется снять «8 $^1/_2$». Но учтите, у нас с вами, в наших странах, все будет наоборот — режиссера не будут насильно возвращать на съемочную площадку после бегства, а будут выталкивать оттуда как можно дальше, за территорию студии...»

«...Неужели когда-нибудь не будет Феллини? — думал я когда-то с тайным ужасом, как думают про самых близких людей. — Неужели он когда-нибудь умрет?..»

Прошла вечность. ...После занятий со студентами я вышел из аудитории. В коридоре стояла толпа. «Знаете, что случилось, — сказал мне виновато, с оттен-

ком отчаяния Митя Рощин. — Феллини умер». У меня подкосились ноги. «Когда?» — «Только что передали по радио», — сказала Ксюша Качалина. Мы молча стояли и смотрели друг на друга. «Ужас», — произнес кто-то.

Когда мы снимали фильм «Нелюбовь» и у дебютантки Ксении Качалиной не получалась сцена, я подходил и шептал ей на ухо, как заклинание: «Кабирия... Кабирия... Кабирия...» И все получалось.

Его при жизни называли великим. Кино теряет своих великих, чтобы они навечно остались в истории человечества, как величайшие гении всех времен и народов, про которых мы когда-то читали в детстве. Мне много раз снился Феллини, и я думал, что мы обязательно с ним познакомимся. Не довелось. А мне теперь совсем уж как-то неловко называться Феллинчиком. Ведь его-то самого нет на свете.

Сергей Соловьев, режиссер

Умер Феллини... Мне случилось быть на его похоронах и своими глазами видеть, что значила эта смерть для Италии. Общенациональное горе, общенациональная горечь и, как ни странно, чувство какого-то общенационального единения. На моей памяти, так у нас хоронили Сталина, потом так хоронили Высоцкого — какое-то странное братское единение. Впрочем, наверное, не это главное. Главное еще и ощущение всемирного кинематографического горя. Общего горя всемирного кинематографического братства.

Я думаю, что смерть Феллини была не только итогом блистательной жизни великого итальянца, но итогом и целой огромной эпохи первого столетия жизни мирового кино. Во всяком случае, того кино, которое мы любили, обожествляли, того кино, в которое мы когда-то и шли.

Существует в русской культуре, на мой взгляд, фундаментальное рубежное явление — Пушкин. И все мы живем в постпушкинскую эпоху. Мы разговариваем на языке Пушкина, мы мыслим и чувствуем теми категориями, которые впервые языково выразил Пушкин. То есть вся наша эпоха, которая длится до сегодняшнего дня, включая сюда любой российский авангард — и «Черный квадрат» Малевича, и поэтические опыты Хлебникова, — это всего лишь постпушкинская эпоха. В свою очередь, Пушкин появился как итог и душевного, и мировоззренческого развития России допушкинской эпохи. Плюс ко всему существовал еще собственный художественный, человеческий феномен Александра Пушкина, его личной судьбы, его личных приязней и неприязней, любовей и нелюбовей — как часть этого необозримого по своим масштабам космологического явления, которое мы так и называем: допушкинская и постпушкинская эпоха или, проще, одним легким именем — Пушкин.

Мне кажется, что Феллини, со всеми его картинами, его личными пристрастиями, с его причудами и фантазиями, тоже был частью того колоссального континента кинематографического языка, который подвел итог дофеллиниевского развития кинематографа и заложил в себе все мыслимые последствия продолжений. То есть кроме эстетического и человеческого чуда лично Феллини можно говорить о существовании семантической вселенной, языкового мира кино, который имеет такую же структуру — дофеллиниевский кинематограф и постфеллиниевский кинематограф.

Что дает основания так думать? Вспомним хотя бы то, что связано с «люмьеровской ветвью» кино как движущейся фотографии, документально запечатленной реальности, — «Прибытие поезда» то, что потом воплотилось в документальные кинематографии Флаэрти и Вертова, то, что потом вылилось в мировой подвиг послевоенного итальянского неореализма. Всю эту линию абсолютно естественно впитал и продолжил Феллини, недаром он дружил с Росселлини, работал с ним, писал ему сценарии.

Или возьмем прямо противоположную «ветвь Мельеса», для которого кино — это фотографически снятая абсолютная ирреальность. Это необыкновенные, никем и нигде не виданные миры и лица. И это тоже одна из фундаментальных слагаемых творчества Феллини. Еще одна очень мощная ветвь кинематографа — ветвь Жана Виго, то что мы пошло именуем «поэтическим кинематографом». Кинематограф фотографического озарения поэтов... И это выразил Феллини в той же «Дороге», в «Ночах Кабирии», во всех знаменитых, истинно гениальных финалах его картин. Если говорить о социальном кинематографе, о кино как о национально-социальном сознании, то и это есть у Феллини. Поэтому явление Феллини, помимо чуда его личности, есть наше общее языковое чудо.

Можно сказать, что благодаря Феллини, сохраняя частицы его языковых структур,

уже давно существуют другие режиссеры мирового кино — и Фасбиндер, и Пазолини, на новом, безусловно, этапе, но это продолжение Феллини. Как мы из Пушкина берем что-то отдельно, какую-то его малую часть — и является Мандельштам, или Ахматова, или Хлебников. Но все это — Пушкин, Пушкин в сознании Мандельштама, Ахматовой или еще не родившегося гения имярек. То есть наш общий многоголовый и многоликий Пушкин, который присутствует во всем, что нами создано.

Так и Феллини. Когда я думаю о нем и о его фильмах, мне всегда представляется Мишель Симон из «Аталанты» Виго. Его удивительный театрик — нежный, волшебный, неожиданный, суровый, жестокий, печальный, возвышенный... Да и сам Феллини — нелепейший Карабас Барабас с ужимками и душой умбрийского ангела...

Надо сказать, что великое обаяние его фильмов, великое обаяние его личности, волшебная поэтика его мира выразились в том, как «срежиссировался» уже после смерти великого мастера первый день прощания с ним в большом павильоне студии «Чинечитта». Стоял маленький помост, на заднике было изображено нежное голубое небо с воздушно-белыми облаками, стояли четыре карабинера, и когда человек входил сюда, то возникало ощущение, что Феллини, оторвавшись от нашей грешной земли, уже плывет в своих волшебных небесах... И была в этом поразительная естественность. Ведь за что мы любим Пушкина — за то, что он органичное, естественное «наше все». Более непридуманной русской культуры, чем Пушкин, не существует. И все части его жизни слагаются в невыдуманную, а оттого в одну из самых интригующих и захватывающих человеческих жизней в России. Как часто мы вспоминаем о дуэли, о смерти поэта...

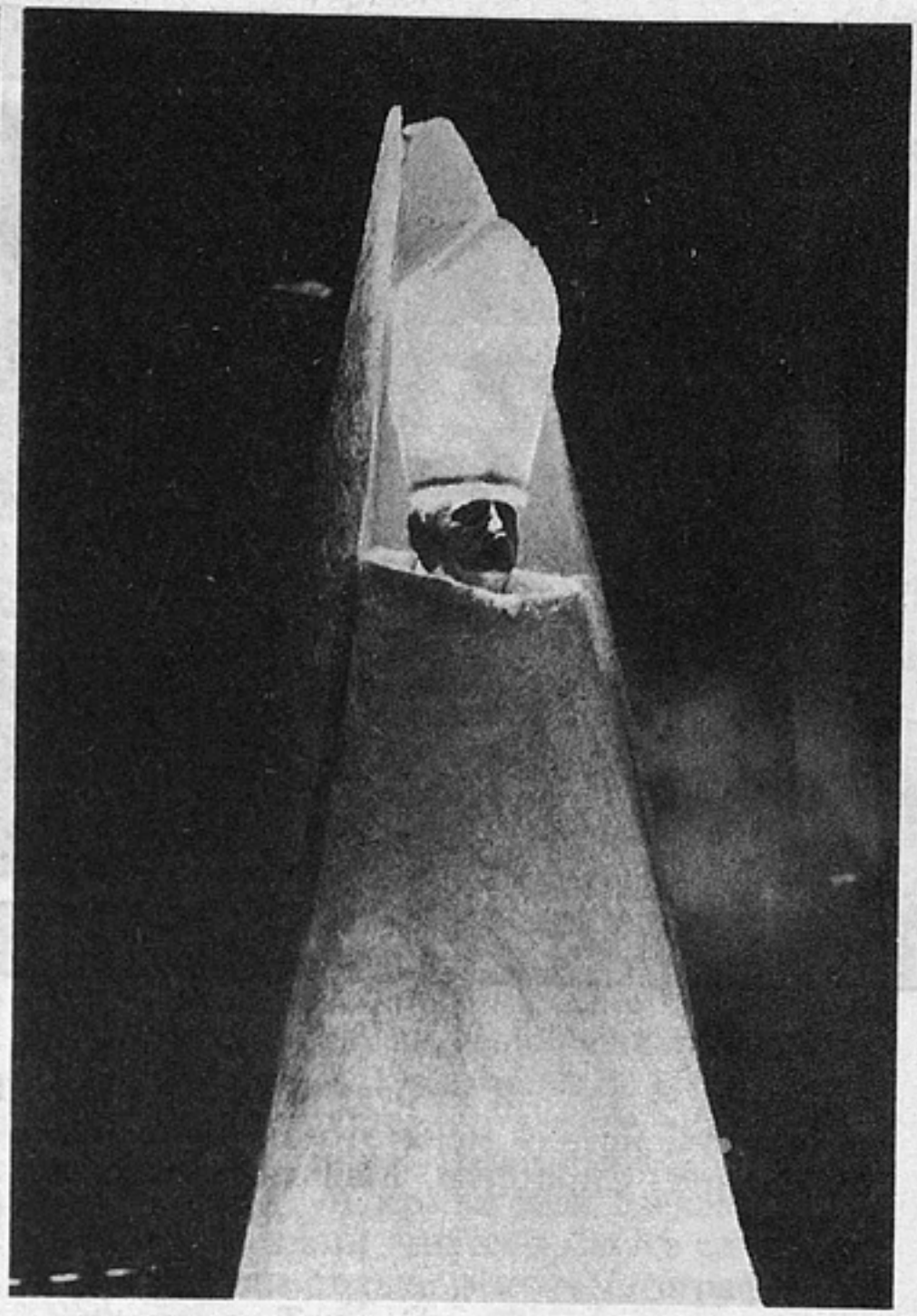
Я убежден, что так же Италия будет помнить похороны Феллини, на которых произошло еще одно невероятное событие — кардинал разрешил, чтобы время от времени веками сложившийся обряд мессы прерывала музыка Нино Роты. Умолкали высокие нежные голоса певчих, и вступала труба, и невесомый гроб с телом умершего гения плыл в голубых беспечальных небесах...

Владимир Хотиненко, режиссер

Есть вещи, о которых, даже если можно было бы знать, — знать не нужно. Это нужно чувствовать. Можно выучить химическую формулу воздуха, которым дышишь, но лучше просто дышать. В нем может быть озон, запах хвои, запах прелых листьев — это все краски. И, к сожалению, этого не замечаешь, когда дыхание есть. С Феллини было так же. И это не преувеличение, это — точно по одной простой причине. Когда он жил — это было естественно, и я наслаждался его картинами, как многие, но почувствовал, что он для меня — только после его смерти. Очень долго я слышал с экрана ТВ: «В состоянии комы, в состоянии комы...», и как-то мы почти привыкли, и казалось, что скоро все пройдет, и опять будет Феллини, опять будет кино. На него время в моем сознании не распространялось, и я совершенно забыл, что он был уже старым человеком. Изношенным тем же самым кинематографом. Кинематограф — жестокая штука.

И вот когда я узнал, что все, умер, клянусь, ничуть не преувеличиваю, меня охватило вдруг чувство какого-то сиротства. Я его не видел ни разу в жизни — только картины и что-то читал. Но это чувство держится до сих пор, может быть, оно останется навсегда, потому что — скажу тривиально — это умер не просто Феллини, это ушел один из немногих оставшихся людей, на имени и творчестве которых держалось то кино — мощное-мощное. Феллини, Бергман, Антониони — таких фамилий сейчас нет. Есть знаменитые, есть богатые, есть всякие. Нет таких, от одного упоминания о которых вдруг начинал чувствовать себя в кино надежнее. Даже и в жизни, пожалуй. И я ощутил сиротство, потому что это кончилось. Я не хочу подписывать смертный приговор кинематографу, он живой, но, может быть, на значительный срок мы будем лишены такого кино. Кончилась эпоха. Начнется что-то другое, о чем, может быть, не только я, но и вообще никто не догадывается. Но лично для меня, поскольку я уже достаточно взрослый человек, мне сорок два, для меня уже вот такого кино, такой жизни — не будет.

Помню, когда «Амаркорд» еще не вышел на экраны — только слухи ходили, — я увидел, по-моему, как раз в журнале «Искусство кино» фотографию — туман, мальчик и бык. И вот это для меня какой-то ключик. Убежден, и для Феллини это значило что-то важное. В картине этот эпизод имеет довольно бытовой характер, но меня заворожила эта фотография. Для меня этот мальчик и бык-Юпитер, стоящие



«Феллини Сатирикон». 1969

«Искушение святого Антония» (новелла в фильме «Боккаччо-70»). 1962

«Джульетта и духи». 1965

«Рим». 1972

«Клоуны». 1970

Федерико Феллини, Джульетта Мазина

в тумане, — это... Я не буду даже пытаться объяснять, но для меня это очень точное ощущение. Сиротство. Мальчик и бык в тумане.

Андрей Хржановский, режиссер

Помню легенду, слышанную еще в детстве — про мальчика, который бесчисленное количество раз смотрел «Чапаева»: все надеялся, несправедливость судьбы будет оспорена, и Чапай выплывет, наконец, из свинцово-серых волн и останется на сей раз в живых, а там, может быть, — и даже несомненно, что так, — не умрет никогда.

До сих пор прислушиваюсь к сводкам последних известий с единственной надеждой — услышать о том, что Федерико Феллини жив. И дело здесь вовсе не в упрямом нежелании считаться с законами природы, а скорее всего, в вере — в то, что творчество мастера неиссякаемо, а если это так, то опровергнуть известие, поступившее в последний день октября из римской клиники, было бы вполне в духе Федерико Феллини.

Думаю о нем часто, при разных обстоятельствах. Но неизменно всякий раз, когда оказываюсь на Самотечной площади. Тогда вспоминаю золотой день ранней осени в начале 60-х. Компания молодых в то время людей — художник, писатель, режиссер, актриса (самому старшему из них — Гене Шпаликову — не исполнилось и четверти века), встретившись на репетиции в старом цирке, направляется затем отобедать в чебуречную на углу Цветного бульвара и Садового кольца. По дороге покупаются на Центральном рынке всевозможные дары осени, а также несколько бутылок легкого вина. Не распития для, а исключительно для материализации слов любимых Гениных писателей: «Шум, споры, легкое вино из погребов принесено...» «Лена ясная, пей белое вино...»

...В какой-то момент наступает пора переменить обстановку. Компания решает перейти в другое кафе, на противоположной стороне Садового кольца.

И тогда, снявшись с мест, молодые люди пускаются в не лишенное риска предприятие под названием «Переход Садового кольца». Впрочем, не станем преувеличивать степень риска: движение на Самотеке практически остановлено. Скопление машин образовало гигантскую пробку. Мы пробираемся замысловатыми лабиринтами, устроенными в этой пробке автомобилями, хаотически сбившимися в архипелаги. И вот, оказавшись а середине Садового кольца, путешественники, не сговариваясь, в одну и ту же секунду, по непонятному импульсу, из нестройной кучки прохожих преобразуются в участников удивительного танца. Вращаясь на ходу вокруг своей оси,

одна фигура вздымает на ладони, поднятой над головой, золотистую дыню; другая фигура, обвешанная, как Бахус, гроздьями винограда, пританцовывает, протягивая кисти «дамских пальчиков» ничего не понимающим автоводителям; третья, приставив нераспечатанную бутылку к губам наподобие трубы, повторяет образ беспечного уличного музыканта... Все движение происходит под звуки дружно напеваемой мелодии. Ну, конечно, это заключительный хоровод из последнего фильма Феллини.

У нас — «оттепель», у нас — молодость, но как же он в далекой от нас Италии, зная о нас не более, чем его соплеменник Петрарка о племени, «которому не больно умирать», смог уловить этот состав воздуха, полного творческого возбуждения, надежд и готовности к игре и риску?..

Состав искусства Феллини навсегда вошел в наше сознание, в нашу кровь, как сокровенная часть нашей жизни. Вряд ли найдется еще хоть один кинематографист, чьи образы своей музыкальной пластичностью оказывали бы на зрителя столь завораживающее воздействие. Красота их неоспорима и вызывает почти физическое чувство наслаждения. Кто из нас не испытывал ощущения наивысшего блаженства, когда на экране возникали и таяли под действием света персонажи старинных фресок, обнаруженных в подземных помещениях при прокладке римского метрополитена? Или когда вплывали на подиум костюмированные фигуры, демонстрирующие достижения церковной моды во дворце Кардинала? Или когда проносились в «адском грохоте и треске» затянутые в кожу и заклепанные в металл дьявольские всадники на мотоциклах, загадочные и страшные на фоне развалин Колизея?.. Несмотря на прихотливость и изысканность многих его кинематографических образов, все они овеяны согревающим током простых, естественных человеческих чувств.

Имя Феллини стоит, несомненно, в одном ряду с такими гениями, как Гоголь, Достоевский, Чаплин. Их сближают не только масштабы вклада каждого из них в мировую культуру, но, прежде всего, сочетание уникальных свойств. Список обладателей каждого из этих свойств в отдельности может быть достаточно велик. Тех, чье творчество отмечено редким их сочетанием, — единицы. Эти свойства суть Любовь и Жалость к маленькому человеку. Феноменальное знание человеческой природы, поэтический склад художника и наличие у него чувства юмора. Понимание того, что только высокая степень условности, гротеск, позволяющие взять в едином сплаве трагедию и комедию, то, что Достоевский определял как фантастический реализм, — способны привести к наивысшим художественным результатам.

Многомерность подхода Феллини к трактовке человека и свойств его души открыла новые горизонты в искусстве, так же как теория относительности Эйнштейна позволила вообразить новые измерения трехмерного пространства. Если всмотреться пристальней в такое, прямо скажем, широко распространенное явление, как гениальность, то выяснится, что явление это лишь в редчайших случаях бывает наделено многоступенчатым возвратным механизмом, то есть оказывается абсолютным. По большей части в быту исчерпывающей характеристикой произведения, претендующего на гениальность, является его выход за границы ординарного. Редко кому удается пережить следующую фазу — когда сознание возвращается в породившую его почву национальной стихии, народной культуры.

В таких случаях имя создателя становится нарицательным. Употребление его в пародийном контексте — высшее признание бессмертия автора. Вспомните, как часто мы говорим: «А кто за тебя сделает то-то и то-то, Пушкин, что ли?» То же самое, — правда, пока только в кинематографической среде: «Тоже мне, Феллини нашелся».

В том, что гениальность Феллини обрела в нашем сознании и такое воплощение, можно увидеть чудесное подтверждение карнавальной природы его творчества: нарицательный образ великого мага, приобретя очертания почти балаганного персонажа народной комедии, встроился в движение им же самим сочиненного карнавального действа.

Как часто на улице, в метро, в театре мы ловим себя на радостном узнавании типологически знакомых образов: «Вон какой поехал... Ну прямо Феллини...» «Ух ты, какая... Феллини... пошла». Вон вышла пройтись босиком после летнего дождичка Сарагина... А вот сидит за столиком в кафе Владелица Табачной Лавки... А за окном, на улице болтает с подругой Градиска...

Образы эти существовали в нашем обиходе и в дофеллиниевскую эпоху, но только он дал им имя, оформил их эстетически, открыл их не как разрозненные явления, а как существенную часть теперь уже и нашего художественного сознания.

Мы привыкли воспринимать прозу Феллини как нечто производное от его филь-

мов, нечто второстепенное. Но я думаю, придет время, и если не мы, то будущие поколения произведут необходимую переоценку ценностей, и тогда будет установлено, что многие места этой прозы не уступают по своей яркости и самобытности не только его же, Феллини, кинематографическим образам, но и лучшим литературным образцам первых писателей нашего времени — таких, скажем, как Габриэль Гарсиа Маркес или Иосиф Бродский.

В дни, когда весь мир прощался с Феллини, я воображал себе центральную площадь в Римини. Посреди этой площади возвышается памятник одному из столпов ватиканской церкви, уроженцу Римини. Папа восседает посреди площади на постаменте, окруженном несметными стаями голубей. При этом один из них непременно увенчивает собой монумент, устроившись на вершине папской тиары. Я не знаю, что делали голуби в течение многих часов, когда площадь была запружена толпой, пришедшей проститься со своим земляком. Когда Тонино Гуэрра, соратник и сверстник Феллини, понимавший его, как никто, не только в силу владения родным для обоих романским диалектом, в течение всех этих часов нес последнюю траурную вахту у гроба своего ушедшего друга. «Пока он на этой земле, я не могу его оставить», — лишь твердил он... Но я знаю, что траурная процессия обернулась кружением гроба над толпой на руках у собравшихся и что в этот момент у многих в душе звучала все та же музыка.

Эта музыка продолжается...

Александр Хван, режиссер

Я не буду говорить о вкладе Феллини в язык кинематографа, хотя режиссер во всех его сферах буквально произвел переворот, потому что об этом уже написаны исследования и еще будут написаны. Не могу не сказать только об одном его приеме, когда на общем плане вдруг появляется какая-то деталь или фигура, как из-за кулис, как черт из табакерки, — и на первом плане — крупно — вдруг возникает лицо. Потом этот прием был растиражирован. И хотя это вроде бы просто развитие приема глубинной мизансцены, но Феллини применял его очень оригинально.

Первой встречей с Феллини для меня был фильм «8 $^{1}/_{2}$», который я смотрел на первом курсе, и это была первая картина, увиденная мною во ВГИКе. То, как менялось восприятие фильма в течение трех-четырех лет, когда я смотрел его еще несколько раз, тоже показательно. Вначале, при первом просмотре, картина обрушилась на меня, как огромная глыба, которую невозможно осмыслить, которая намного больше тебя и твоего разумения. А потом, от просмотра к просмотру, постепенно вырастало ощущение, что картина невероятно проста, что она, как песня, как единая — от начала до конца — мелодия. Она начинается и заканчивается сразу, в одном предложении, несмотря на свою продолжительность. А теперь уже пришло ощущение какого-то запредельного совершенства этой картины, когда все элементы подчинены главному, и это главное невозможно сформулировать иначе, кроме как — всей картиной.

Надо сказать, что с именем Феллини у меня связана одна стойкая ассоциация. Каждый раз, когда я слушаю «Реквием» Верди — часть под названием «Лакримоза», — я вспоминаю свое первое впечатление от этой музыки. Это такое траурное шествие, чрезвычайно возвышенное и очень скорбное. И вдруг в какой-то момент, когда уже оркестр играет в полную мощь, в это трагическое шествие вплетается засурдиненная медь трубы, которая тоже является частью оркестра. И внезапно это шествие в моем сознании «переворачивается», мне вдруг кажется, что это не просто траурная музыкальная тема, а траурное шествие клоунов, почти пародия.

Во мне сразу же возникла ассоциация с Феллини, и таким странным образом Феллини как бы перевернул перспективу — получилось так, как будто Верди писал это под его влиянием. Вот такая парадоксальная ассоциация. Кстати, она совсем не так абсурдна, потому что гений способен как бы уничтожать историческое время. Вполне можно говорить о том, что Верди провидел Феллини. И Феллини, как мне кажется, имеет с Верди общие корни — то ли это средневековая история, то ли комедия дель арте, так или иначе, его персонажи представляют собой маски, это известно. Но его грустная клоунада подразумевает, что за пределами этого театра, этого смешного, грустного, какого-то гротескового театра, которым является жизнь, за пределами существует другая реальность, другой мир, в который удаляется душа. И ей страшно и не хочется покидать этот мир, но она удаляется туда со светлой печалью, со светлыми воспоминаниями о том, что было, — вспомним финал фильма «Кло-

«Маменькины сынки». 1953
«...И корабль плывет». 1983
«Джинджер и Фред». 1985
«8 1/2». 1963

«Белый шейх». 1952

«Интервью». 1987

уны», когда медленно исчезает световое пятно, бесконечно длится мелодия трубы и никак не хочет закончиться, и герой уходит, уходит, уходит... Я думаю, что это мистическое ощущение другой реальности для Феллини было самым главным.

Карен Шахназаров, режиссер

На меня все, что делал Феллини, производило огромное впечатление. И даже, может быть, большее, не главные фильмы, а например, «Джульетта и духи», я очень люблю эту картину, или — «Рим».

Я помню, как мне удалось достать кассету с этим фильмом. Мне дали ее на два дня, и я за двое суток смотрел ее раз пятнадцать. Я знаю в этой картине буквально каждый кадр. Или, например, такая картина, как мне кажется, недооцененная, — «...И корабль плывет». Это, по-моему, совершенная картина, изумительный фильм, в котором проявилось основное стремление Феллини сделать кино — искусством. В кино все равно присутствует момент документализма, реализма, который просто связан с технологией кинематографа, это хроникальность, которая как бы жизнь. Феллини уходил от этого. Не случайно, начиная, пожалуй, с фильма «Джульетта и духи», он все время уходил от натуры или искал натуру очень определенную. Он очень много снимал в павильонах. Я хорошо помню «Сатирикон» — он строил в павильоне поля! Или картина «Город женщин», где натуру он тоже стремился снимать в павильонах. И мне понятно это, потому что, мне кажется, для него было важно создать именно свой мир, свой мир во всех аспектах. Даже натура его не устраивала. Поэтому прием, который он применил в фильме «...И корабль плывет», мне кажется символом его идеи в кино, это создание абсолютно своей жизни, истинного искусства. «...И корабль плывет» полностью снят в павильоне. Корабль, море — все это нарисовано, все это — живопись от первого до последнего кадра. Это концентрация того, что он хотел выразить как художник. И это качественно новый кинематограф. Помню, как поразила меня одна фраза Феллини, когда его спросили, что такое кино. Он сказал так: «Кино — это железнодорожная остановка между небом и землей». Это на первый взгляд парадоксальная, но очень глубокая мысль. В этой фразе проявляется то, к чему он, мне кажется, и стремился — ввести кино в ранг высоких искусств — музыки, живописи, литературы.

Был у меня в жизни эпизод, когда мы с ним лично немножко общались. Общение это было очень занятное — в 1987 году, на МКФ, когда Феллини получил первую премию за «Интервью», а я за «Курьера» — вторую. Мы поднимались на сцену друг за другом — я предпоследним, а он последним. И сидели поэтому рядом. Как у нас водится, после вручения призов начались долгие речи. И Феллини по-английски каждый раз спрашивал: «А это кто?» Я объяснял. «А это?» И он с уважением и удивлением отнесся к такому количеству начальства. А потом произошел совсем уже непонятный случай. Выступали представители Общества киноклубов, и у них были свои призы, среди которых — такой большой гжельский чайник. Феллини, судя по всему, он очень понравился. И тут как раз объявляют, что этот чайник присуждается Феллини. Я ему перевожу, а в это время на сцену поднимается какой-то поляк, забирает чайник и уходит! У Феллини был очень растерянный вид. В общем, это была очередная наша абсурдная ситуация и неразбериха. Но Феллини был обескуражен, и я тоже, ведь я же ему сказал, что это его приз.

Вспоминая это, я думаю, что Феллини был, несмотря на свою мощь, в прямом и в переносном смысле большим ребенком, очень незащищенным в этом сумасшедшем мире. Он был нормален, и мир его фильмов — нормален, а окружающий мир, напротив, безумен. И может быть, чтобы противостоять этому ненормальному, сумасшедшему миру, он с такой тщательностью выстраивал свой.

Михаил Швейцер, Софья Милькина, режиссеры

Феллини — это чудо, с которым нам выпало счастье жить на одном постоянно действующем вулкане XX века с 1920 по 1993 год. Нам ни разу не довелось почувствовать тепло его рукопожатия, услышать рядом живой разговор, смех... Мы были знакомы с Федерико Феллини, как были знакомы с Александром Пушкиным, Чарли Чаплином, Львом Толстым. Это знакомство, по существу, знакомство, переходящее в любовь и не прерывающееся смертью.

Гаснет свет, вспыхивает экран, и начинается... жизнь. Ты пришел согнутый снаружи и изнутри, придавленный атмосферным столбом всей несущейся громады жизни, своей маленькой «жизнью в искус-

Федерико Феллини.
Эскизы к фильмам «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «Дорога»

Феллини, Леопольдо Триесте и Нино Рота

ство». Кто ты? Зачем ты? Ты озлоблен неверием в себя, в свой талант, в свой путь? Ты начинаешь роптать на Бога.

Но экран уже вспыхнул, музыка уже зазвучала, и люди, двинувшиеся на экране, уже повели вокруг тебя свой причудливый хоровод. Они зовут, они втягивают тебя в этот хоровод. Ты делаешь шаг, другой... Твой заржавевший, разучившийся улыбаться рот со скрипом растягивается улыбкой, ты оттаиваешь — какое живое тепло! — это слезы, что ли, текут из твоих глаз? Ты смеешься от счастья. Откуда оно? Ты хочешь любить и быть любимым, ты хочешь прощать и быть прощенным. Кто это гладит тебя старика по головке? Сердце твое переполняется болью и светом и благодарностью к Творцу.

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло.

Таков Феллини. Такие не умирают!

Их души, воплощенные в образы, в звуки, в лица, переселяются в нас, чтобы до гробовой нашей доски напоминать нам о радости и божественной осмысленности нашего невыносимо тяжелого земного крестного пути.

Спасибо, Феллини!..

P.S. В 1993 году, мы поставили фильм «Послушай, Феллини!..» Он был показан на родине великого мастера в городе Римини. Однако ему не суждено уже было дойти до адресата...

Вадим Юсов, оператор

Могу искренне сказать, что Феллини на меня произвел — при первом знакомстве с его фильмами — неизгладимое впечатление. И я думаю, что знакомство это было в нашей стране общее. Это и «8 $^{1}/_{2}$», и «Дорога», и потом — поздние его картины. Но я, как оператор, хочу сказать о своих впечатлениях от фильмов «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь» и «Джульетта и духи».

Первые две картины черно-белые. «Сладкая жизнь» — широкоэкранная. «Джульетта и духи» — первая цветная у Феллини. Для меня всегда было важно в его фильмах решение драматургических задач через изображение. Активное привлечение пластики изображения к воплощению замысла режиссера. Меня всегда поражала глубина задействованности изображения у Феллини. Вот «Ночи Кабирии». В фильме есть и достоверность, атмосфера, но, помимо этого, существует свой мир, мир каждого фильма, и в то же время это мир Феллини.

В картине «Сладкая жизнь» я первый раз увидел, как можно использовать широкий экран. Это было для меня школой. И не азбукой какой-то, а школой высокого класса.

Хотя и сам Феллини использовал широкий экран в этой картине впервые. Конечно, в этом участвовал и оператор, но все фильмы Феллини говорят о том, что именно режиссер определяет изобразительный стиль фильма. Мы знаем это на примере и наших лучших режиссеров. Вспомним Тарковского — с кем бы он ни работал, все операторы у него выглядели на экране очень выразительно — и российские, и европейские. Его режиссура всегда поднимала оператора на высокий уровень. То же самое в фильмах Феллини. Или, лучше сказать, то же самое — в фильмах Тарковского и других режиссеров, потому что первенство Феллини для меня бесспорно.

Фильм «Джульетта и духи» — это соединение натуры и павильона в резких, напряженных цветовых соотношениях. Вспомним эпизод в павильоне, который используется под натуру, — действие происходит в саду, у особняка, и закатное небо и деревья — все весьма и весьма условно, это не реальность самой природы, но она может быть такой! И в сочетании с сосновой рощей, которая снята уже в нормальных натурных условиях, эпизод создает особую атмосферу. Причем атмосферу волшебную, затягивающую, она как бы вовлекает тебя в мир героини не совсем обычной, в мир чудесных видений. Все это оставляет ощущение удивительной убедительности и привлекательности.

Все мы, конечно, помним в «Ночах Кабирии» проход героини по пространству с голыми стволами деревьев. Он ведь очень символичен, этот эпизод, и так волнует, захватывает! А если вспомнить более позднюю картину «Джинджер и Фред», то там тоже создается особый мир телевизионной студии, который Феллини воспроизводит по-своему. Режиссер создает, помимо главного, а главное — это люди, за внешними характеристиками которых таятся судьбы, и ты их прочитываешь, чувствуешь, так вот он создает атмосферу среды, атмосферу этой телевизионной специфики, очень убедительную и в то же время совершенно фантасмагоричную.

Конечно, Феллини — это колоссальный, интригующий пример умения превратить наш мир в какое-то сказочное и в то же время достоверное место действия. Мне не пришлось общаться с Феллини лично. Я не был с ним знаком, а только видел его однажды на фестивале, на расстоянии. Но я не говорю, что об этом жалею. Мне достаточно его фильмов, которые я видел. Я не сторонник автографов великих людей и думаю, что общение, которое он дал мне через экран, во мне сохранится навсегда.

Царство ему небесное. Жалко, что такие люди не живут вечно.

В подготовке материалов принимала участие Лариса Солоницына

Федерико Феллини

Я и свет

Свет и кино

Что значит свет для кино? Кино — это изображение, и поэтому свет, естественно, играет роль первостепенную. Свет в кино — это идея, чувство, цвет и глубина, это атмосфера, стиль, рассказ, поэзия. Это чудодейственная сила, способная что-то добавить или убрать, смягчить, обогатить, рассеять, возвеличить, намекнуть и подчеркнуть, сделать нереальное правдоподобным и приемлемым, а серую обыденность представить сказочным, волшебным сном. При помощи рефлектора и пары фильтров тусклое, не выразительней колена лицо можно сделать умным, завораживающим, таинственным, а добродушную и кроткую физиономию — зловещей, грозной, жуткой. В самых бедных, жалких и небрежных декорациях свет может неожиданно открыть нам колдовские, будоражащие перспективы... Достаточно немного переставить «пятитысячник», а с противоположной стороны включить еще один — и сразу же тревоги словно не бывало, все спокойно, по-домашнему, все поднимает дух. В общем, фильмы создаются светом, настоящий режиссер творит свой фильм посредством света.

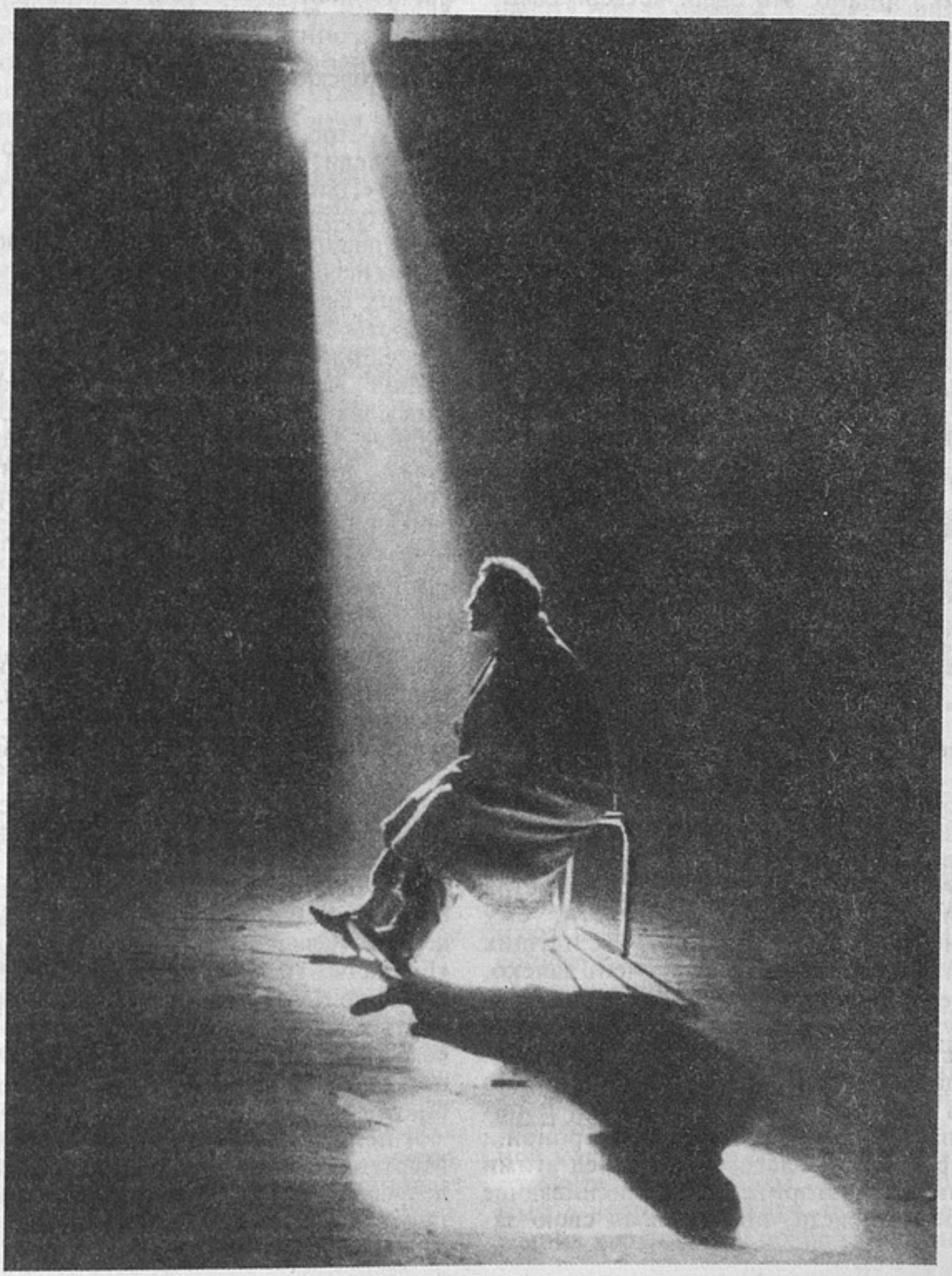
«А как же цвет?» К цвету я относился сперва достаточно предвзято, в частности, и потому, что черный с белым представлялись мне единственно истинными, непреложными цветами. Кино — это движение, думал я, а цвет есть неподвижность, как же они могут сосуществовать? Как можно, думал я, питать надежду, что конечный результат верно выразит все то, что вкладывал я в этот цвет, если каждый раз с одним и тем же цветом связываем мы различные эмоции, воспоминания и чувства? Как сделать так, чтобы наши старания при отборе цветов не оказались обесценены и преданы, каким-то образом искажены множеством неуловимых элементов освещения, съемки и особенно печати? Художник запечатлевает на картине постоянный, неподвижный, неизменный цвет, и цвет останется таким, какой изображен. Может, и снимая киноленту, можно с той же точностью определять тональные оттенки? Но увы. Меж разными цветами в каждой сцене происходит настоящее взаимодействие, обмен флюидами, так что при просмотре ты вдруг обнаруживаешь: некоторые освещенные участки оказались почему-то в темноте, на других возникли неожиданные отблески, не остается четких цветовых границ. Ты, режиссер, как будто бы доволен созданной тобой живой картиной и готов снимать, и, подчинясь требованиям повествования и стиля, ты приближаешься и отдаляешься, панорамируешь — короче, производишь с камерой необходимые манипуляции. И вдруг цвет меняет интенсивность, ярко вспыхивает или же, наоборот, тускнеет, все оттенки изменяются. Зеленый уже не тот, каким он виделся тебе издалека, он выглядит насыщенней, плотнее, если ты на расстоянии метра, и инертным, чуть ли не серым, если отойти немного дальше. Должен ли я заключить, что, поскольку при работе с цветом подлинность не гарантирована, следует и далее использовать лишь черный с белым? Нет, я думаю, что, несмотря на все эти с трудом прогнозируемые сложности, несмотря на ощущение беспомощности, часто заставляющее сожалеть, что не остался верен горячо любимым черному и белому, цвет в кино привносит дополнительное измерение, и, если использовать его творчески, превращается в ценнейшее выразительное средство. Так или иначе, с удовольствием свидетельствую: цвет не вытеснил черно-белое кино, оно порой появляется то тут, то там и, я надеюсь, будет продолжать свое существование и впредь.

«Rivista del Cinematographo», 1993, dicembre

Четверо евангелистов кинокамеры

В некоторых случаях так называемые «натуральные цвета» способствуют лишь оскудению фантазии. Чем верней ты воспроизводишь действительность, тем более впадаешь в имитацию. Я убежден, что если бы после просмотра какой-нибудь хорошей черно-белой ленты мы спросили зрителей о хроматических ее достоинствах, то многие из них с уверенностью утверждали бы: цвета в нем очень хороши! Каждый придает изображению те краски, которые живут в его душе.

Какие отношения бытуют между режиссером и художником по свету? Когда я пришел в кино, главнейшей фигурой в фильме (даже, может быть, главней продюсера и уж, конечно, режиссера) был не кто иной, как оператор. Когда я только начинал работать в этой сфере сперва как журналист (я брал на съемочной площадке интервью), потом как сценарист, истинной «звездой» был оператор — ведь все зависело от него! Он, которого продюсер почитал и баловал, стараясь во всем ему угодить, мог обеспечить нужный ритм работы, даже сократить



съемочный период; это он определял границы кадра, он решал, что можно сделать, а чего нельзя. В общем, съемочная группа признавала оператора единственным своим фактическим руководителем, которому принадлежала власть, — волшебником, поборовшим тьму, умевшим сделать так, чтобы из тьмы родился свет, всего лишь щелкнув пальцами или подув в свисток — как Брицци, казавшийся начальником вокзала...

Я про легендарного Анкизе Брицци, одного из лучших довоенных операторов наряду с Карлетто Монтуори, Гаэтано Аратой и Массимо Терцано: это были четверо евангелистов кинокамеры. Даже если оператор был хромая старая развалина, актриса, дива перед ним заискивала. Ведь в те времена если актер был неприятен оператору из-за того, что у него было так называемое «трудное», не слишком фотогеничное лицо, он мог считать свою карьеру конченной. «Нет, я это лицо не буду освещать, — довольно было бросить оператору. — Его немыслимо показывать на первом плане!» И приговор обжалованию не подлежал. Ведь его вынес оператор!

Именно эта безапелляционная манера и всеопределяющая роль оператора навевали мне тогда мысли, что я чужд этой среде и не гожусь для режиссуры. Вся эта технически-бюрократическая система представлялась мне непостижимым ритуалом, а главный его участник оператор восхищал меня в ту пору прежде всего тем, что был способен двигаться среди массы переплетенных проводов, не спотыкаясь, управляться с многочисленными штекерами так, чтобы его не било током...

Запах света

Кое-кто из «четверых евангелистов» выказывал порой такие дарования, что срывал аплодисменты. Например, Карлетто Монтуори утверждал, что и без экспонометра определяет степень освещенности, ему довольно было сунуть нос в пучок идущих от проектора лучей, даже стоя очень далеко, после чего он пальцами показывал электротехнику, как надо увеличить или уменьшить мощность света. У него был нюх на свет! А иногда, когда бывал простужен, он просто совал в световой пучок кисть руки и поворачивал ее ладонью, тыльной стороной... Даже продюсеры благоговели перед этими священными авторитетами, заискивающе просили их совета, подчеркивая свою зависимость от любых пожеланий оператора. Некоторые, как Брицци, находили в подобном положении вещей возможность позабавиться: когда продюсеры его о чем-то озабоченно спрашивали взглядом, он приказывал замереть и принимался, глядя в пол, расхаживать около камеры как будто бы во власти тягостных раздумий, делая все более широкие круги, пока совсем не уходил с площадки... Короче, оператор представлялся мне фигурой грозной; я ставил его в один ряд с людьми, имеющими то или иное звание: преподавателем лицея, начальником призывной службы, «старшим» фашистской милиции...

Операторские пощечины

Все быстро изменилось, когда я впервые стал следить за съемками картины Росселлини «Пайза» — уже не как случайный гость-турист, а как сценарист, к тому же выступавший в непонятной роли ассистента режиссера. Заслугой неореализма среди прочих следует считать и то, что он снял с работы оператора ореол святости. Роберто Росселлини очень мирно и естественно лишил всяческого драматизма функции «посылающего свет», которым был в этом фильме замечательный Отелло Мартелли. Между Мартелли, немного истеричным, и Роберто Росселлини, который вроде бы считал почти ненужными все требования Мартелли (я никак не мог понять, зачем же мы таскаем за собой на грузовиках такое множество рефлекторов), происходили неистовые стычки, смешные, как репризы клоунов. В ходе съемок «Пайзы» я заключил, что в действительности не было необходимости во всех этих обрядах, маниях, угрозах бросить все, рыданиях, пощечинах (да-да, Мартелли мог в отчаянии залепить пощечину), — в общем, в нарциссическом спектакле, что до той поры разыгрывался в «царстве света». О Мартелли, ставшем позже драгоценнейшим моим соавтором (мы вместе сделали пять или шесть картин, кончая «Сладкой жизнью» и новеллой для «Боккаччо-70»), рассказывали массу уморительного. Среди его маний была привязанность к разным экранам, «сеткам» и «шелкам», ширмам — он расставлял их в огромном количестве вокруг рефлекторов, чтобы смягчить свет.

Я испытывал изрядную привязанность к Мартелли; он с такой страстью отдавался делу, что ему за это можно было все простить. Даже то, что про любую сцену он

говорил: «Это невозможно!» А если я все же настаивал, он бросал на землю шапку и принимался топтать ее, как клоун в цирке. Наблюдая за его усилиями, я, хоть и с известной долей недоверия, внушенного мне Росселлини, понял: свет — действительно первооснова, главное из средств кино.

Сделать тени плотными, а тьму — объемной

Новым моим оператором, с которым я все более отваживался свет воспринимать как кисть художника или эпитеты писателя, оператором, который мужественно и отважно следовал за мною, сразу выполняя то, что я, наверное, с Мартелли никогда не смог бы сделать (тот, скорее, покончил бы с собой), стал Джанни Ди Венанцо, необыкновенный мастер черно-белого кино, который в фильме «8 $^1/_2$» поистине смог сделать тени плотными, а тьму — объемной. Наша совместная чрезвычайно напряженная работа явилась для меня незаурядным опытом. Впервые, делая с Джанни «Джульетту и духи», я подошел к проблеме цвета (по правде говоря, с Мартелли мы снимали в цвете «Искушение доктора Антонио», но потому лишь, что цветным был весь «Боккаччо-70», проблему цвета я тогда перед собой не ставил). Помню, что сначала Ди Венанцо опасался мне не угодить. Что и говорить, наверное, «Джульетта» была трудной картиной, так как нужно было выдержать изображение в определенных красках, без оттенков и полутонов; Джанни впал в отчаяние, хотел уйти, страдал бессонницей. Потом его желание преодолеть себя, по счастью, понемногу взяло верх, и он остался. И с точки зрения операторской работы лучшего результата не могло быть. Потом я, как известно, встретился с Джузеппе Ротунно: это величайший мастер света, с ним работать великолепно, вместе мы сделали восемь лент. Сделали бы больше, если бы, когда я начинал «Джинджер и Фред», он не должен был снимать фильм для американцев.

Работая с ним, я наблюдал, как воплощаются на пленке образы в том самом виде, в каком они возникли в моем воображении, — с такой точностью, которую способны обеспечить лишь тончайшая чувствительность и исключительная техника. Прекрасных операторов в Италии немало, мир завидует нам (и все чаще переманивает их...). Я был счастлив работать и с другими, не хотелось бы их позабыть: легендарный Артуро Галлеа был со мной рядом в «Белом шейхе» на заре моей карьеры; с Дарио Ди Пальма мы снимали «Клоунов»; Паскуалино Де Сантис, второй оператор на «8 $^1/_2$», стал позднее главным оператором «Блокнота режиссера», сделанного мной для CBS; с Энцо Гуарньери после нескольких рекламных роликов я стал снимать «Джинджер и Фред», — увы, затем другие обязательства заставили его прерваться. Заменил его Тонино Делли Колли — родилось еще одно довольно прочное содружество. Вслед за первой совместной картиной мы сделали с ним «Интервью» и вот недавно закончили работу над «Голосом Луны» — фильмом, с точки зрения света, очень нежным, таинственным, неуловимым.

Делли Колли кроме компетентности и мастерства свойствен взгляд искателя, первопроходца — взгляд, который меня очень вдохновляет. Тонино — спутник сильный и смиренный, скромный и застенчивый — порой бывает агрессивным, беспокойным, проявляет склонность к провокации, что делает его чертовски симпатичным и рождает у всей группы ощущение приключения в неведомых краях, которое неизвестно чем закончится... В общем, оператор в самом деле «номер два» в команде — и в творческом смысле, и как, скажем, снабженец, обеспечивающий надежный тыл.

Я не принадлежу — признаюсь в этом с некоторым смущением — к числу тех режиссеров, кто заранее собирает членов съемочной группы на площадку, дабы те осваивались с обстановкой, не устраиваю встреч и конференций, не рассказываю, что я собираюсь делать, — потому что сам этого не знаю, и к тому же на съемках я предпочитаю быть один, я не люблю, чтобы за мной ходили по пятам.

Увлекательный выбор натуры

Я с неизменным воодушевлением участвую в том приключении, которое обычно именуют выбором натуры, — ведь ему всегда сопутствует веселье, праздничная атмосфера дружеской прогулки за город... Обычай этот столь же славен, сколь и бесполезен, единственная польза в том, что открываешь ресторанчики, где могут приготовить первоклассную яичницу, или лавчонки, где торгуют дивной пиццей с настоящей ливерной колбасой. Это обязательный этап подготовительной работы, всеми принимаемый с восторгом. Хотя, по правде говоря, в моих картинах он особой роли не играет,

Прощание с Феллини. 3 ноября 1993 года

ведь моя натура — неизменно Остия, Торвайяника ну, в крайнем случае поляна непосредственно перед «Чинечиттой»... Впрочем, не надо преувеличивать, вовсе лишая подготовку к съемкам некоего ореола.

...До тех пор, пока не выбраны актеры, пока наше путешествие не началось, пока лежащая на мне ответственность не загоняет меня в угол, из которого уже не ускользнуть, так что приходится мне поневоле управлять всем этим балаганом, я на самом деле не могу сказать и самому себе, что же собираюсь делать. Я бываю так захвачен разными этапами работы, так отождествляю себя с каждым из моментов подготовки к съемкам, что не в силах отстраниться, поглядеть со стороны и четко осознать, что нужно сделать, и не только с точки зрения организации, но и с формальной тоже. В глубине души примерно знаю, но мне кажется, что рано вторгаться в детали. Я постоянно жду каких-нибудь подсказок, встреч, моментов, которые, мне кажется, придут, произойдут, только когда начнет работать камера...

...Часто, видя фильм, разрезанный для озвучания на «кольца», я задумываюсь: кто же его сделал, как? Не столько из-за сложности каких-то сцен, — чтобы снять такие, как известно, достаточно, чтобы у тебя был мегафон в руках, определенный дар плюс немножко наглости. Но у меня обычно вызывают изумление их выразительность, их атмосфера, их очарование — возможно, потому, что я не очень помню, что я делал, — оттого, наверное, что делал это в каком-то бессознательном состоянии. Бесчисленные лица, грани и перспективы, тысячи предметов, силуэтов, которые должны преображаться так, чтобы все больше походить на то, что ты где-то когда-то подсмотрел... Все это оживает лишь с прикосновением света. В особенности во время ночных смен, после лихорадочной дневной подготовки, когда при помощи лесов и кранов были подняты на самый верх целые батареи осветительных приборов, и тут наступает самый волнующий момент — сгущение сумерек, когда площадка словно засыпает, впадает в некое оцепенение и кажется еще не вышедшей из плацентарного покоя.

Самая прекрасная профессия на свете

Когда сумерки сгущаются, последний проблеск гаснет, вспыхивают первые огни, все то, что прежде выглядело беспорядком и сумятицей, поскольку сохраняло на себе конкретные следы работы, тонет в темноте, и наконец площадка в самом деле превращается в то место, которое ты представлял себе в тот момент, когда делал самые первые заметки к своей будущей истории. Какая радость для меня тогда ходить под ручку с оператором, пытаясь объяснить ему, чего же я хочу, согласовывать наш образ действий, пробовать смягчить потоки света, похожие на сабельный удар, чтоб отдалить часть задника, — тогда фигуры, что на первом плане, превратятся в силуэты; за нами следует и главный осветитель — часто умный, очень опытный мастер, искренне желающий все сделать так, как замышляют режиссер и главный оператор. Наконец рефлекторы с пучками света превращаются в большие кисти или в кисточки, при помощи которых продолжаешь по необходимости смягчать или усиливать рожденные твоей фантазией реальные цвета и краски, а наверху, во тьме, где на помостах скорчились электрики, вдруг замечаешь огонек сигареты, слышишь шепоток людей, привычно обсуждающих, как там сыграли «Рим» и «Лацио», спокойно ожидая маленького суда — съемки.

И я говорю себе: вот это и есть кино! Оно — те мгновения, когда я чувствую, что до сих пор влюблен в свою работу и уверен, что прекраснее моей профессии действительно нет на свете.

Перевод с итальянского
Натальи Ставровской

Когда верстался этот номер, мир облетела скорбная весть: умерла Джульетта Мазина. Умерла на семьдесят четвертом году жизни, на пять месяцев пережив своего великого мужа.

«Ладони»
Автор сценария и режиссер А.Аристакисян. Операторы А.Аристакисян, О.Бабаев.
Киностудия ВГИКа имени С.А.Герасимова. 1993.

Нина Цыркун

Хроники Аристакисяна

«Странноприимная» Москва стремительно возвращает свои исконные образы и начинает жить по законам, ею самой над собою признанным. Один из примеров: даже на пиках своей «столичности» город сохранял в качестве своего символа-эмблемы не официально-белоснежное творение Аристотеля Фьораванти, а храм, который никто не называл его настоящим именем — Покрова что на рву, а исключительно собором Василия Блаженного. Василий тот, видимо, значил для первопрестольной побольше «Казанского взятия», блаженный был персоной чуть ли не поглавнее царя Иоанна. Блаженный, он же юродивый. По утверждению же о.Леонида Лутковского, осуществившего новейший перевод Евангелий, в священных текстах следовало бы переводить не «блаженный», а «счастливый». И слова Нагорной проповеди стали бы звучать так: «Счастливы нищие духом; ибо им принадлежит Царство Небесное...»

«Нищие», «кроткие», «чистые сердцем» (так их представляет автор) — герои фильма Артура Аристакисяна «Ладони», вгиковского диплома 1993 года в шестнадцати частях, защита которого — небывалый случай — произошла прямо на просмотре в Белом зале Союза кинематографистов.

Этот жанр в западной традиции называют «Docudrama» — документальный фильм с авторским сюжетом, не привнесенным, а открытым в самой жизни. И вместе с тем эти десять новелл о жизни и любви кишиневских нищих — утопия, репрезентация «параллельного мира», как бы несуществующего, ибо пренебрегаемого; очередная попытка поисков «иного царства», мистическое откровение высшей мудрости в осознании человеком своего ничтожества и безропотной отдачи себя высшей чудесной силе, ступень в той лестнице, которая ведет от языческого поклонения идолам (во всем бэконовском наборе — род, пещера, рынок, театр) к «стихийному» христианству.

В фильме — либо по техническим причинам, либо предумышленно — нет фонограммы (кроме закадрового текста), и это обстоятельство, с одной стороны, подчеркнуло утопичность, «нездешность» изображаемого, как бы помещенного в некий вакуум, и, с другой, — создало благоприятный эффект отчуждения, ибо насильственное подключение зрителя к действию на экране через вчувствование, идентификацию вызвало бы внутреннее сопротивление в силу нашей повседневной погруженности в атмосферу народного бедствия и стимулировало бы ложное восприятие.

Отчуждение усиливается за счет введения «ложного адресата»: закадровый герой (исповедующийся? проповедующий?), голос которого мы слышим, обращается к своему еще не родившемуся сыну. В то время как подлинным, хотя и «косвенным», реципиентом является, конечно, зритель. Но при этом пространство, отгороженное от зрителя, пространство, где образуются смыслы, остается эзотеричным, недоступным, недостижимым, как «иное царство», куда нам нет входа хотя бы потому, что мы уже нарушили одно из табу — придя в кинозал, на «зрелище».

В качестве пути спасения отец предлагает сыну «сойти с ума» — священное безумие, блаженное юродство. Женщина, «сорок лет» пролежавшая на земле; парень-инвалид, обетовавший не сойти с места до прихода Царства Небесного; сбежавший из психушки идиот, не умеющий говорить; безногий в корыте как Робинзон посреди людского моря; старьевщик, собирающий одежду мертвых; эпилептик; горбатая старуха, хранящая в коробе голову своего палача-любовника; обитатель чердака, приручивший голубей; слепое семейство, живущее милостыней; старик, собирающий кучу мусора, чтобы она росла и рȯсла до неба, — все они, «идейно» нищенствующие, добровольно или же волей судьбы отказались от скудных благ

цивилизации с ее домами, теплой одеждой, водопроводом и умными книжками, а также политикой, отрезали себя от того, что А.Аристакисян называет «системой», вкладывая в это слово смысл не политический, а метафизический: «система» — это все, что связывает человека, что навязывает ему ложные ценности, простодушно перечисляемые автором (от еды и питья до правозащитной деятельности и загранкомандировок).

тонах, не сомасштабен хроникальному, документальному изображению, и пунктуационные затемнения иной раз оказываются пустым зиянием.

Повествование же поистине аскетично и лишено навязчивого символизма, который должен был бы натолкнуть на «правильное» прочтение фильма. Кажется, изобразительных символов в этой длинной картине только два — руки-ладони (знак милостыни, обращения за благодатью) и голуби —

Замкнутость мира персонажей подчеркивается структурированием фильмического пространства, очищенного от всяких иных, чужеродных элементов и формируемого повторяющимися план-эпизодами, снятыми в едином монотонном ритме. Фотографический черно-белый континуум прерывается затемнением, погружением экрана в абсолютную черноту, символизирующую состояние неродившегося человека; эти пунктуационные разрывы — «черные квадраты» — используются автором для проговаривания наиболее значимых для него и наиболее интимных моментов его проповеди, сигнализируя в то же время об избыточности информации, грозящей нарушить «чудесную аскезу» (если воспользоваться формулой аббата Амедея Эйфра) повествования. Увы, закадровый текст, выдержанный в «эпических», «бытийных»

символ благой вести и чистоты, достигаемой абсолютным отказом от мирских наслаждений.

Одержимость духовной чистотой, целомудрием (призыв «любить глазами») и, как это называет Пол Шрейдер, «холодное наращивание повседневности» в ее повторяемых, механистических действиях, завершаемое статичными кадрами, создают то ощущение незримого «иного», которое этот американский режиссер связывает с эффектом «трансцендентального стиля»[1].

«Трансцендентальный стиль» — неописуемый с точки зрения техники — нацелен на установление контакта зрителя не с экранным действием самим по себе, а с

[1] См.: Shrader Paul. Transcendental Style in Film: Ozu,Bresson, Dreyer. Berkley — Los Angeles — London. 1972.

трансцендентной основой бытия. Констатируя реализацию этого устремления, критик, как считает Шрейдер, не может выявить и показать способ, которым эта реализация достигается. Он остается тайной. Для меня осталось тайной, как Артур Аристакисян, показывая жизнь и любовь своих нищих (среди которых он провел не один год, начав снимать свои хроники ручной камерой еще до поступления во ВГИК), создал картину, где есть то, о чем мы уже почти забыли, сидя в кинозале, — тайна. И поэтому увиденная уже давно, эта картина, эта магия не отпускают...

Владимир Сорокин — Артур Аристакисян

Марксизм наоборот, Евангелие изнутри

Владимир Сорокин. Может быть, больше, чем все другое в вашем фильме, меня в «Ладонях» заинтересовала евангельская тема. Причем заинтересовала, так сказать, на двух уровнях. С одной стороны — проблема, всегда стоявшая перед Христианской Церковью, — проблема отверженности, отверженных, общества как машины, как механизма. С другой стороны — неожиданный, во всяком случае для меня, аспект, в котором вдруг открывается в вашей картине Евангелие.

«Ладони» — это сознательная интерпретация Евангелия? Или же вы и не пытались соотносить обычную — более или менее традиционную — точку зрения на Евангелие с тем, что вам открылось, что вы увидели в реальной жизни?

Артур Аристакисян. Конечно, это интерпретация. Но для меня Евангелие, как живое существо. На него смотришь, с ним обнимаешься, его целуешь... Это очень трудные, интимные отношения, которые, если попытаться передать их словами, покажутся словами еретика. Это отношения не на уровне текста и даже не на уровне традиционной религии. На меня как бы смотрит боль, которую я ощущаю в Евангелии. Примерно так же на тебя исходит свет с киноэкрана. Евангельское отношение к боли, Голгофа как обучение любви и кино как способ обучения любви — это вопросы, мучившие меня в последнее время.

В.Сорокин. Экранный свет... Голгофа... Как они связаны?

А.Аристакисян. И то, и другое — боль. Боль была в начале начал. В начале было убийство, в начале была принесена искупительная жертва. Появление Господа на земле было отмечено кровью избитых младенцев. Голгофа есть единство боли и Света. Ты можешь прийти на Голгофу как воин, как палач, можешь как Мария Магдалина или человек из толпы, можешь как мать или как ученик — в твоей воле выбрать, кем ты хочешь быть, — но ты придешь туда со своей болью, и любая наша боль раньше, чем наш интеллект, найдет путь на Голгофу. Боль объясняется в любви к Свету, боль умирает любя, умирает в Свете.

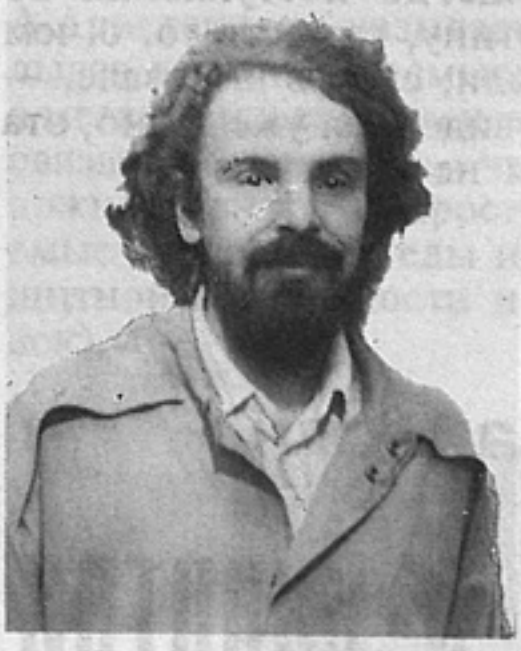
Свет же, идущий на тебя с экрана в темноте кинозала, — это след того невидимого Света, его воплощение. Таково предназначение кинопленки — она изначально приносит себя в жертву свету — тому, что на ней изображено. Она не обладает ничем, кроме света. Она пронизана нищетою, чтобы нести людям любовь.

Кино — это преображение. Правда, существует кинематограф жестких психотропных эффектов, оказывающий на человека сильное психологическое воздействие, и тогда зритель перестает воспринимать свою боль образно. И его боль, его страдание перестают быть богоугодными. Я говорю о другом кино...

В.Сорокин. В том-то и дело. Свет — и там, и там. Как же нам отличить молитву от мантры? Свет иконы от магии, действующей на подсознание? Ведь эта проблема для вас должна стоять очень остро, если вы делаете такое кино, как «Ладони».

А.Аристакисян. Для меня произведение искусства — это жизнь и отсвет боли, а Свет — возлюбленный нашей боли. Человек состоит из Света и боли. И кино — это их любовная игра.

Владимир Сорокин



Артур Аристакисян

В.Сорокин. Видимость невидимого? Но где же источник этого невидимого света?

А.Аристакисян. Любовь и язык объяснения в любви.

В.Сорокин. Откуда же боль, которая сопровождает Свет?

А.Аристакисян. Боль есть Родство. Без боли все лишено смысла. И Голгофа лишена смысла. Может быть, и поэтому фильм «Ладони» имеет отношение к евангельскому сюжету. Но само Евангелие — это не сюжет и не предание. Это живой документ, как бы перерастающий все наши представления о документах и свидетельствах. Евангелие — живое тело. Опыт общения с живым Евангелием люди получали, даже не читая его текстов, даже задолго до их написания. Мне кажется даже, что Евангелие имеет больше отношения к нашей физиологии, чем к литературе или религии. И мы свободны сами определять свое участие в Евангелии.

В.Сорокин. Евангелие изнутри?

А.Аристакисян. Может быть. Главному герою моей картины очень тяжело. Этот человек — я. И в то же время не я. Когда-то в Кишиневе жил один нищий — о нем поэт Наум Каплан написал стихотворение, которое звучит в прологе «Ладоней», — он целыми днями ходил по улицам и тоже разговаривал со своим неродившимся сыном. Он ходил и все время говорил вслух, не останавливаясь, и людям, желавшим дать ему деньги, приходилось некоторое время идти с ним нога в ногу. Около двадцати лет назад у него должен был родиться сын, но его невеста в сообществе со своим новым мужчиной избавилась от этого ребенка. И с тех пор жизнь этого человека изменилась. Он стал нищим. Стал юродивым.

Целыми днями я тоже ходил по улицам моего полуразрушенного умирающего Кишинева и рассказывал своему неродившемуся сыну об этом городе, в котором ему довелось бы жить. Я как бы знакомил его с самыми, на мой взгляд, интересными людьми. Почти все они оказались нищими, почти у всех из них когда-то должны были родиться дети.

Мне очень хотелось, чтобы экранный свет становился в моей картине живым существом. Я снимал фильм пять лет и еще два года монтировал и озвучивал его на учебной киностудии во ВГИКе. Но, видимо, изрядная доля моей боли, моих переживаний и труда осталась нерастворенной в экранном свете. Наверное, поэтому смотреть картину тяжело и даже страшно.

В.Сорокин. Как вы думаете, люди изменятся, посмотрев ваш фильм?

А.Аристакисян. Думаю, что нет. Человек меняется всегда очень неожиданно и очень болезненно. Изменение может произойти лишь в моменты неких очень важных и интимных пауз *внутри* самого человека. Когда такие паузы наступают — может действительно состояться метаморфоза еще одного рождения. Но так бывает редко. И все же во время сеанса персонаж на экране, какой-то предмет, какое-то движение, чье-то тело или его свет могут войти в тебя, чтобы потом когда-то ты смог измениться.

В.Сорокин. Вы не опасаетесь каких-либо духовных последствий для человека, который смотрит ваш фильм, — если в нем родится некто или нечто, кого в нем «родили» вы?

А.Аристакисян. Нет. Это же не кодирование. Это свет. В этой области человек свободен. Он может помнить и переживать то, что он увидел на экране. Но это скорее иллюминация. Пассивное ангельское участие в жизни зрителя или участие слабого

в жизни сильного и слепого. На самом деле кино не действует насильно. Человек может принять, а может и отвергнуть любой образ, любое движение света ему навстречу, как он отвергает своего Ангела.

В.Сорокин. Что же тогда могут люди, которых вы снимали, принести тем, кто увидит ваш фильм?

А.Аристакисян. Я снимал не столько нищих — и их, конечно, тоже, — сколько образ нищеты. Мне было необходимо узнать, насколько мое зрение способно преобразовать чью-то боль, насколько свет, идущий с экрана, способен обратить чью-то боль в мое зрение. Потому что как человек видит, так он и живет. И был важен образ нищего, ходящего от одного человека к другому и движениями кинокамеры сливающего воедино одну любовь с другими любовями. Такое нищенство является и способом наблюдения за людьми.

Я практически жил с кинокамерой, и порою съемки превращались в игру. Помните Срулика — старого голубятника в «Ладонях»? Одно время я приходил в его жилище со слепым парнем, который так радовался, когда голуби садились ему на голову, на руки, трепетали крыльями и играли с ним, что я подумал: он тоже сможет вести кинокамеру, и всем станет весело, все запомнят этот день на всю жизнь. Я объяснил слепому, как держать камеру и как он должен двигаться; сперва я держал его руки, а потом он снимал сам. Он снял два плана, которые вошли в картину.

Но на самом деле я ничем не смог помочь этим людям. Они привыкли ко мне, как к бродячей собаке. Иногда я ночевал в их жилищах. Проводил с ними целые дни. Самое большее, чего мне удалось добиться, — это чтобы съемки проходили как неожиданная и увлекательная игра... Они дали мне больше, чем я смог дать им. Кстати, и в буквальном смысле. Иногда кто-то из них, когда у меня заканчивалась пленка, давал мне деньги, чтобы я мог купить недостающие метры и снимать дальше.

Вот такая эта картина, что снимать ее довелось и слепому, а финансировать даже нищим.

В.Сорокин. Вы говорили об экранном свете. Это ведь почти иконописный принцип. Когда иконописец писал икону, он всегда чувствовал, видел, знал того, кого он изображает. Знал через общение с Богом, через молитву.

А.Аристакисян. Он просто видел того, кого изображал.

В.Сорокин. Но видел внутренним, духовным зрением. И увиденное им видели затем и другие. Икона действительно обладает духовным пространством. И мы можем в него, в это пространство, войти. Это не просто созерцание. В тот момент, когда мы в икону входим, — хотим мы или нет, но мы начинаем общаться с теми, кто на иконе изображен.

По сути в ваш фильм тоже нужно входить. С кем мы встретимся там? Вы можете сказать мне, что я свободен. Но я был не совсем свободен. Я искал в пространстве вашего фильма то важное для меня чувство, которое я переживаю, посетив пространство иконы. Я смотрел фильм, и в каком-то смысле мне было очень тяжело, а в каком-то очень светло. И я хотел бы понять и саму эту двойственность, и вас. С кем вы предлагаете общаться?

А.Аристакисян. На киноэкране все люди превращаются в ангелов. И можно помочь друг другу оживить друг в друге свет. На самом деле большего человек и не может. Когда он смотрит кино — он безоружен; он лишен того, что осталось снаружи кинозала, того, чем он обладает. Он остается один на один с киноизображением. И насколько экранный свет оказывается богаче его ожиданий, насколько автору картины удастся сделать эту встречу зрителя с экранным светом интимной, настолько и изменится внутреннее зрение человека, входящего в пространство фильма.

Киноизображение источает очень важный импульс, я называю его импульсом Родства. Мои глаза начинают узнавать людей совсем по другим качествам и приметам, чем раньше. Мои глаза обучаются Родству. Я узнаю Родство. Узнанным может быть только Родство. И благодаря каким-то световым импульсам люди с кинопленки и люди из кинозала смотрят друг на друга, входят друг в друга.

Реальность в моей картине должна была быть такой, какой она была, наверное, до грехопадения. Кинопленка позволяет мне видеть *так*. И если мне очень нужно видеть реальность как Родство, пусть мне одному это нужно — все равно так смогут увидеть и другие.

Кино — это еще и один из способов обретения веры. И еще это игра. Красивая, грустная, светлая...

В.Сорокин. И игра с болью?

А.Аристакисян. Да. С ней играешь, она ждет исцеления. Может быть, я повторяюсь, но для меня это важно, это главное: на кинопленке не может быть изображена

реальность по сути ее — на ней изображено наше Родство, хотя фигурально на ней живут контуры людей и пейзажей.

В.Сорокин. Как из этой боли сделать Свет? Разве человеку это возможно?

А.Аристакисян. Человеку возможно обратиться.

В.Сорокин. К кому?

А.Аристакисян. Обратиться можно только к Богу. Человек может не воспринять Слово. Но если я *показываю* Слово, которое

состояниями, ощущениями. И начинаешь уже не читать — видеть. Человек соприкасается не с функцией и не со значением слова, а с его телом. Так же ведет себя и кинопленка: она обращает заснятую на ней реальность в любовь, в соединенность во плоти. И чем люди ближе друг к другу, тем их связь друг с другом парадоксальнее.

Если говорить о поэзии... Поэт является носителем своего собственного языка. Поистине поэтом был Иисус, вознесший

излучает Свет, то это изображение способно дать человеку хоть небольшое освобождение. Опять же: кино — это одна из возможностей спасения. Не единственная, конечно: и без кино спасение возможно. Есть вещи важнее кино...

В.Сорокин. Без чего спасение невозможно?

А.Аристакисян. Мы хорошо это знаем — без веры, без любви, без надежды. Кино дает возможность их обретения.

В.Сорокин. Но все-таки остается Слово, которое было в начале.

А.Аристакисян. Да, но дело в том, что догматика говорит о буквах слова. Но когда читаешь словами — буквы тебе уже не нужны, они начинают даже мешать: ты читаешь уже не буквами — строчками, мыслями, смыслами. А затем уступаешь себя еще более живому — проникаешься

свою смерть как нашу Любовь, как наше Родство. Помните, у Марка: «...сие есть Тело Мое... сие есть Кровь Моя... Истинно говорю вам: Я уже не буду пить от плода виноградного до того дня, когда буду пить новое вино в Царствии Божием» (Мк. 14, 24-25).

В.Сорокин. Но ведь это Голгофа. Воплощенное Слово на Голгофе.

А.Аристакисян. Да, но Иисус — поэт, и Голгофа — преображение.

В.Сорокин. Значит, здесь сердце Евангелия?

А.Аристакисян. Не потому, что мы этого хотим. Потому что так есть.

В.Сорокин. Живое... Как тело... Как Свет... Сердце Евангелия... В Голгофе сердце? *Вместо* Голгофы — Воскресение?..

А вы знаете, каким был изначальный догмат Христианской Церкви? — Воскре-

сение Христово. Вот и вся догматика. Не та догматика, что сейчас. Вернее, та же самая, только еще нераскрывшаяся. Тогда в словах раскрывалось одно Слово. И это, пожалуй, вся догматика.

К сожалению, сегодняшняя догматика — это просто тексты, просто слова, просто формулы. Но это и неизбежно: люди разные, и для среднего сознания потребовались догматы. Вообще догматика потребовалась тогда, когда начались разночтения, когда люди стали утрачивать понимание главного: что Слово — живое, что Слово есть Христос, что Слово воплощается, потом умирает на Голгофе, потом воскресает. Это переживание было в Христианской Церкви (оно есть и сейчас, но не у всех). И чтобы люди его не утратили — и появились догмы, появились слова, которые напоминают нам, *что* мы должны пережить. Даже если мы не умеем *это* пережить, если нас на это не хватает духовно — мы по крайней мере з*наем, на что* нас не хватает. Хотя бы теоретически, скажем так. Вот и вся догматика.

Поэтому Воскресение оказывается главным догматом. Но *переживаемым* догматом. И в этом смысле можно понять это переживание как основу основ, как соединение боли со Светом. Если за этой болью нет Света, как на Голгофе, которая потом превращается в Воскресение...

А.Аристакисян. ...и наоборот...

В.Сорокин. ...и наоборот. Воскресение, которого бы не было без Голгофы... тогда все становится понятным и естественным. Вот люди, которые живут в вашем фильме. Это ведь реальные люди. Я вижу, что в них страдает Спаситель, что в них он умирает. Это Голгофа. Но они — они-то знают, что могут воскреснуть со Христом?

А.Аристакисян. Они об этом знают. Именно такими словами с ними говорят в храмах, куда они приходят; так говорят уже и на улице...

В.Сорокин. Я не о словах говорю. Я имею в виду — христиане ли они?

А.Аристакисян. Христиане. Потому что они вступили в общение с этим Светом, с этим Словом раньше... раньше, чем стали профессиональными нищими, то есть раньше, чем они заключили контракт с системой. Они успели полюбить. Я снимал только тех людей, которые остались влюбленными, которые остались в сознании того, что Свет Слова должен быть с ними. Существует одна реальность — любовь. Служение которой сопровождается большими потерями, лишениями. Они страдают в любви. В любви мы страдаем все одинаково. И спасаемся одинаково. Это люди, ставшие нищими раньше, чем они стали нищими социально.

В.Сорокин. Они стали нищими /духом? Прежде чем стали нищими материально?

А.Аристакисян. Почти. Стать нищим духом, то есть духом стать нищим — освободиться от материальных благ. Может быть, с ними это происходило одновременно — и насильственно, и осознанно. Может быть, сперва это было и насильственно на самом деле. Не знаю. Но полностью быть в системе невозможно. Как невозможно и полностью из нее

выйти. Нужны лишения материальные и духовные, нужны такие игры, такие танцы, такие ритуалы, которые позволили бы нам спокойно идти на лишения, чтобы Родство или воцерковление шло в теле Духа, в нищете Духа. Так жили когда-то киники, так жил Иоанн Креститель, так жили францисканцы, так жили юродивые у нас в России, так пытались жить хиппи. И кино я вижу как возможность... как фольклор таких людей — создающих из лишений радость, из боли свет. Кинематограф мог бы стать их фольклором. А сегодня кино — это городской фольклор, фольклор XX века.

В.Сорокин. Я думаю вот о чем. Первый способ уйти от мира — сойти с ума. Я видел сумасшедших в «Ладонях», я слышал слова отца, обращенные к неродившемуся сыну: «Вот тебе первый вариант спасения: сойди с ума». Я пытался понять этого вашего героя. Я не говорю о сумасшествии, которое бывает присуще человеку от рождения или присуще как тяжелая форма органического повреждения мозга. Не говорю о тех случаях, когда человек сходит с ума от сильнейшего шока, тоже внешнего. Но существует очень распространенная точка зрения, что сумасшествие происходит большей частью именно потому, что духовной нищеты в человеке в общем-то и нет.

А.Аристакисян. Слова «сойди с ума» можно понять только через любовь. Иначе это варварство. «Сойди с ума» — это метафора.

В.Сорокин. Понимаю. Это скорее образ.

А.Аристакисян. На самом деле речь идет о том, что утрата рассудка — это великое счастье. Это скорее зеркало из слов, направленное на систему. Если я говорю о черном, что оно черное, тогда черное начинает становиться трауром. Если я скажу, что черное — это белое, то черное станет белым, чтобы войти в меня. Поэтому лучше воздавать кесарю кесарево. Система боится себя — она боится самого своего имени, ей страшно оттого, что она — система. И чтобы быть от нее свободным, я и даю этот совет, и даю его совершенно искренне. Но вопрос в способе и во времени.

В.Сорокин. И в том — почему? Многих святых считали безумными. Но далеко не все безумные сходили с ума потому, что

становились святыми. Впрочем, в вашем фильме был момент, которого я не мог понять, как и вы, кажется, тоже. В сущности то, о чем идет речь в фильме, — уйти от бездушной машины, от которой некуда уйти географически, которая все равно поглощает, — это уйти в нищенство, в сумасшествие. Это некий метафизический уход, уход не в сторону, а в глубь себя. Но уходят ли ваши герои? Ведь даже в конце фильма прозвучало, кажется, что даже нищим скоро уйти будет некуда.

А.Аристакисян. Уйти из системы в любом случае невозможно, пока мы здесь.

В.Сорокин. Тогда — зачем?

А.Аристакисян. В нас есть нечто, что отвечает за наше спасение. Спасение в том, что спасение невозможно.

В.Сорокин. Тогда зачем пришествие Христово? Зачем все, что сказано в Евангелии?

А.Аристакисян. И невозможное — возможно. Только так слово переходит в Слово. Нищие духом, Духом нищие — это те люди, которые еще исповедуют Дух как Тело. Дух лишен для них значения, лишен даже энергии. Нищий духом никогда не скажет, что у него есть знание, что у него есть религия, что у него вообще что-нибудь есть, кроме любви, и то не его любви, а любви вокруг него. Ведь нищета — это не болезнь, не социальная проказа, не профессия. Это особое зрение. Это зрение обходит систему, огибает мир снаружи и одновременно изнутри и окружает уже не столько сам мир, сколько само время. Нищенство — это скорее особое орудие труда, это наша единственная собственность — о ней я и снимал свою картину. Нищенство — это марксизм наоборот и Евангелие изнутри.

В.Сорокин. Нищета как способ жить в любви?

А.Аристакисян. Да. В моем фильме живет герой, которому очень больно. Поэтому мы не видим его, а только слышим его голос. Этому человеку трудно знать, следует ли он евангельскому Слову или нет. Он уже не хочет жить, но он хочет любить. Он чувствует, что приговорен к одиночеству и уничтожению. Он чувствует ад, но он не горит в огне, а цепенеет от холода. Но он влюблен, и это главное. Другое дело — психология системы: одновременно это и психология святоши, и психология громилы-рецидивиста, прекрасно владеющего всеми психопатическими выпадами. Но в отличие от человека система при совмещении этих качеств не страдает. Она их использует.

В.Сорокин. Интересно, что в первых христианских общинах нищих не было. Если в общину приходил нищий — те, кто побогаче, давали ему все необходимое.

А.Аристакисян. У них не было своего и чужого, все было общим. И в кино я хотел бы делать то же самое. Чтобы стало понятно, как поразительно мы связаны друг с другом. Люди живут больше болезнями, чем биографиями своими. Наверное, для первых христиан Голгофа не прекращалась. Мне тоже хотелось бы так чувствовать. Нищие рассказывали мне о поэзии больше, чем о биографиях. Я старался снимать так, как если бы можно было снять не самого нищего, а его любовь во плоти, в одежде.

В.Сорокин. Любовь — понятие многоплановое, парадоксальное. Она бывает и святостью, и грехом одновременно.

А.Аристакисян. Мне хотелось прикоснуться к тому, в чем плотская любовь становится метафизической, где лишения плотской любви приходят на помощь любви метафизической. «Ладони» должны были стать картиной, снятой как единая документальная фреска. Долго длящейся во времени, обладающей особым языком — и языком документального кино, и одновременно языком притчи и религиозных метафор. Все мои герои — и мужчины, и женщины — сняты в состоянии ожидания своих возлюбленных. Все они остались во времени своей первой любви, своих последних свиданий.

Существуют многие свидетельства, что христиане проникались Иисусовой молитвой настолько, что их сердце даже во сне повторяло слова молитвы: оно разговаривало, оно объяснялось в любви. Таким умным, таким чутким сердце становится только лишь в состоянии нищеты и благословения.

В детстве я спрашивал родителей о своих будущих героях: кто эти люди? Нищие. Еще тогда они вошли в мою жизнь. Вошли как актеры, исполняющие роль брошенных возлюбленных. Они проживают свои роли, а Кишинев, умирающий сегодня окончательно, представлялся мне театральной сценой.

В.Сорокин. Город, умирающий от недостатка любви христианской. В вашем фильме — тоже мир, умирающий от недостатка христианской любви. И люди, которым никто не может помочь. Значит — это не Евангелие. Это только приближение.

А.Аристакисян. Неизвестно. Евангелие — один из самых удивительных парадоксов. Это не мораль. И Иисус, с точки зрения социума, — личность аморальная. Он же воскрес! Взял и воскрес. Из мертвых. Это противоречит всякой логике и здравому смыслу. Нет, Евангелие — это скорее экстаз. И каждый из десяти нищих, показанных в «Ладонях», — это тоже определенный экстаз. Это и десять социальных заболеваний общества. Но в первую очередь это десять

любовей. Через таких людей Господь и проводит свои замыслы. Вспомните: «Нужно десять праведников, чтобы город устоял».

В.Сорокин. Ну, скажем, в фильме это десять пограничных состояний.

А.Аристакисян. Их могло быть и больше и меньше, чем десять. Это же не кабалистика.

В.Сорокин. Но всякий раз это — пограничное состояние, в котором любовь может открыться, а может и не открыться, но всегда происходит

вания (потом были — ненадолго — послабления, потом опять гонения: дамоклов меч все равно над церковью висит). И масса людей устремилась в храмы, которые начали строиться во множестве. Но вот появились люди, для которых все это тяжело, — тяжела именно эта массовость, потому что очень скоро она становится профанацией. И они начинают уходить в пустыню. Сначала в пустыню внутреннюю — они образуют большие общины. Потом и в пустыню в буквальном смыс-

слом реальности. Прежде всего потому, что сам мир рушится. И рушащийся мир показан. Это проблема. Но... Как вы думаете... оказаться в пограничной ситуации — для них это выход? Или нет?

А.Аристакисян. Нет, не выход. Это способ, подход. И для зрителей картины каждый из нищих — это определенный подход к своей воле, к своему духу: не способ выжить, а способ удержаться в жизни.

В.Сорокин. А где же выход?

А.Аристакисян. Только в любви и в том, как ты трудишься над своей любовью. Когда человек влюблен — он нищ. Нищенство — это характеристика ума и чувств.

В.Сорокин. Когда-то церковь вышла из катакомб, в которых она оставалась на протяжении трех веков своего существо-

ле слова. Так появилось первое монашество. Монах дает три обета: обет нестяжания, то есть нищеты; обет безбрачия, то есть девственности; обет послушания, то есть духовного смирения — определенного духовного состояния, которое человек должен нести постоянно. Большинство людей считали монахов бездельниками: нам, мол, трудно, а вы бежите... Но — парадоксально — из монастырей вышла вся новая, христианская культура. Все сферы жизни. Об этом можно много говорить. Есть не только аскеза как созерцание, но аскеза как преображение внутреннее, как преображение земной любви — той, что называется «эрос», — в любовь небесную, которая в Евангелии называется «агапе». Это особое состояние, очень важное. Иисус говорит: «Мир оставляю вам, Мир Мой даю вам; не так, как мир дает,

Я даю вам...» (Ин. 14,27) — это тоже агапе, та же самая любовь. Когда люди отказались от всего другого добровольно. Только в этом случае уход плодотворен, только тогда он оправдан, когда совершен по доброй воле. И этот момент очень важен.

А.Аристакисян. Но невозможно выделить эту проблему в чистом виде. Человек не может и не должен лишиться всего своего. Существуют люди, которые социально приносятся в жертву. Социум всегда опережает людей и обращает их в нищету насильственно. Люди просто обречены приносить себя в жертву.

В.Сорокин. Чтобы этих жертв не было, святые и опережали систему. Выходили из нее — и опережали ее. Они в чистом виде прошли перед Богом тот путь, который другому человеку, недобровольно попадающему в подобную ситуацию, пройти так чисто не удастся — будет психологический шок, потому что имеет место неготовность, внутренняя неготовность. Но если человек — христианин, он вспомнит о тех, кто принял нищенство добровольно. Таким образом система будет опережена.

А.Аристакисян. Но многое зависит от тех, кто находится посередине.

В.Сорокин. То есть монашество — это квинтэссенция, это духовная лаборатория.

А.Аристакисян. Конечно. А боль человеческая выше. Истина выше. Истина одна: людям больно и тяжело, и Богу тяжело с ними, тяжело так же, как и всем нам.

Мне тяжело хотеть такой религии, в которой солируют смиренные аскеты, в которой вселенная очень логично выстроена, которая исповедует всесильного Бога. Такая религия основана на вере и на законах, то есть догматична. Единая же религия любви исповедует слабого Бога — Бога страдающего. И именно Его боль, Его страдание — та энергия, которая искупает наши грехи и время. Поэтому мне близки по духу те, кто провел свою жизнь в пути и служении среди обычных людей, — киники, францисканцы, суфии каландары, юродивые у нас в России, хиппи во всем мире...

В.Сорокин. Ни киникам, ни хиппи не удалось изменить мир. Это отчасти удалось последователям святого Антония, когда началось монашество.

А.Аристакисян. Я не разделяю их... Все они делали одно дело.

В.Сорокин. Так ли?

А.Аристакисян. Думаю, так. Есть одна религия — религия любви.

В.Сорокин. Поэтому ваш герой обращается не к ним, не к нищим, а к еще не родившемуся человеку?

А.Аристакисян. Да. Он говорит, что есть вещи, о которых он может рассказать только тому, кто еще не родился. И в его языке происходят странные вещи. Именно в языке происходит состязание со смертью, с системой, поэтому он говорит так, как если бы каждое слово пытало его, приносило боль и было бы желанно как последнее, как избавление. Он говорит так, чтобы преодолеть реальное время, превратив его в аллегорию.

В картине предложены парадоксы. «Сойди с ума», «желаю тебе стать нищим, потому что я люблю тебя», «вооружись нищетой и нападай на систему первым»...

В.Сорокин. Это антиномии, которые вполне укладываются в евангельскую традицию.

А.Аристакисян. Но и приглашение к танцу. Это не догматика и не руководство к действию.

В.Сорокин. Я очень долго искал в «Ладонях» главную антиномию, но так и не нашел ее. Крестная смерть и Воскресение. Нет, Голгофы, крестной смерти там много. А Воскресения... Где же Воскресение?

А.Аристакисян. Я же не складывал модель. Религиозные термины вовсе не являются терминами. Это слова, которыми можно объяснить боль и объясниться в любви. А Воскресение... Оно само собой разумеется.

В.Сорокин. Остается за кадром... А вам не приходило в голову показать еще и радость? Радость людей, которые несут в себе воскресшего Христа и приобщают к нему всех нищих?

А.Аристакисян. У меня есть один сюжет. О человеке, который ходил по молдавским селам и городам и крестил людей. Но... это очень серьезно.

В.Сорокин. У вас есть сюжет из реальной жизни.

А.Аристакисян. Но пока во мне живут «Ладони». Я хотел показывать некие воплощенные смыслы.

В.Сорокин. Воплощенный смысл, вплетенный в ткань такого повествования, уже не будет воплощенным смыслом.

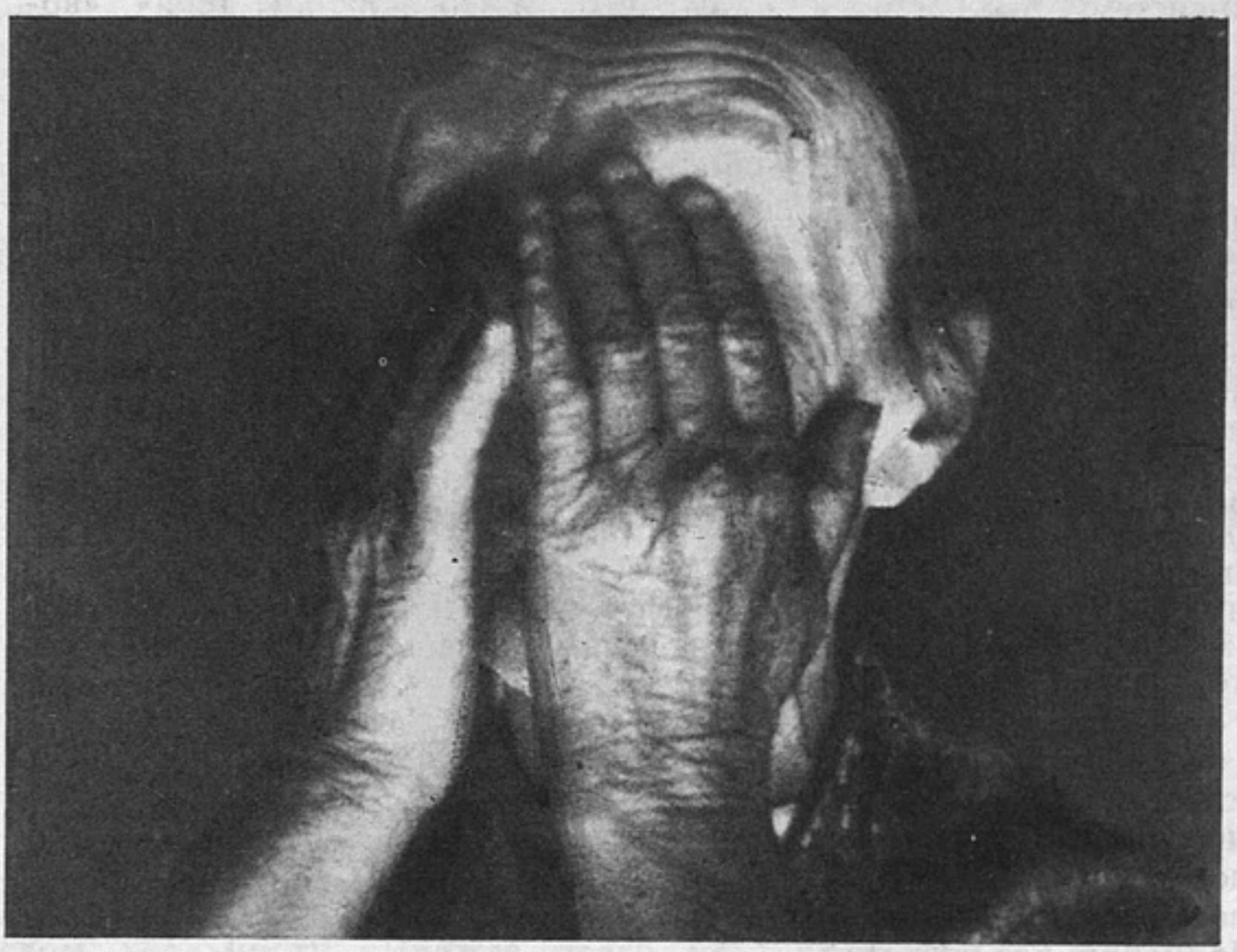
А.Аристакисян. Может быть. И тем не менее...

Литературная запись Л.К.

Андрей Хржановский

«Страдал и был страданьем светел...»

Однажды мне привелось остановиться в небольшой берлинской гостинице в двух шагах от Курфюнстендамм. Бросив походную поклажу в номерах, мы с приятелем пошли прогуляться.



Мой спутник, как оказалось, в течение длительного времени жил до этого в Берлине.

Свернув по направлению к Ку-дамм, мой приятель явно оживился. Интерес к какому-то конкретному обстоятельству был написан на его лице. Вскоре интерес оформился в реплику, брошенную в воздух: «Интересно, жива ли старуха?..»

— Какая старуха? — полюбопытствовал я.

— Та самая, которая много лет подряд жила прямо на улице, на одном из перекрестков, не покидая своего места ни в какое время года, ни в какие часы суток... А вот и она, — толкнул он меня в бок.

Величественная в своем наивном выборе места постоянного обитания — на углу самой знаменитой улицы немецкой столицы, — старая нищенка восседала внутри сооружения из картонных коробок и хлорвиниловой пленки — немыслимого по своей замысловатости и продуманности обустройства.

«Вот выбор. Вот образ. Вот судьба, — подумал я. — Эта старуха куда интереснее всего, что происходит на этой улице, полной чудес. Если бы кому-нибудь пришла в голову мысль снять об этом фильм...»

...И вот я увидел этот фильм. Его снял вгиковский выпускник Артур Аристакисян. Нет, я не увидел на экране свою берлинскую знакомую. Но многих людей сходной судьбы, обитателей кишиневских трущоб и окраин, мы смогли увидеть и ощутить как частицу собственной жизни в этом удивительном фильме.

Его неоспоримое достоинство, на мой взгляд, заключается в том, что блаженные, нищие, убогие его герои показаны не с беспристрастной, холодной наблюдательностью (хотя наблюдательность иного рода, рожденная болью и сочувствием, в «Ладонях» поражает); они показаны не в ракурсе этнографического исследования (хотя ис-

следовательская глубина и убедительная методичность в самом развертывании повествования присутствуют в этой картине); и не самый широкий спектр обзора удивительных судеб поражает.

Но то, что из их показа и сопоставлений судеб является неожиданный — и тем более драгоценный — образ свободы. Не внешней свободы бродяжничества и отсутствия обременительных житейских связей, но свободы подлинной, глубинной — свободы духа.

Этому в значительной мере способствует, как мне кажется, интонация повествования — как пластическая, так и та, что связана с закадровым рассказом. А сам ход — обращение к еще не родившемуся сыну — по остроумию мог бы быть сравним с началом стерновского «Тристрама Шенди» (не интонации сравниваю — порядки художественного открытия).

Да и в самих новеллах есть такие сюжеты, которые могли бы быть причтены к лучшим изобретениям современной

Что-то от пастернаковских стихов — помните?

В искатели благополучия
Писатель в старину не метил.
Его герой болел падучею,
Страдал и был страданьем светел...

Фильм «Ладони» развернут как эпическое повествование. Но прежде всего он поэтичен. А это — редкое достоинство в сегодняшнем кинематографическом потоке, то грязно-мутном, то бесцветно-дистиллированном. И хотя мы можем говорить о богатейших традициях в мировой культуре, связанных с поэтикой подобного материала (это и Брейгель, и Чосер, и Вийон, и Бернс), берусь утверждать, что А.Аристакисяну удалось вывести эту тему на небывалый уровень.

литературы. Скажем, история про старуху, которая возит за собой тележку, где спрятана голова ее возлюбленного палача...

Все сказанное не означает, что я не увидел в картине изъянов. Говорить о них не хочу, ибо они не снижают принципиально высокого уровня фильма. Пусть мои слова не покажутся ни чрезмерной похвалой, ни высокопарностью, но я воспринял «Ладони» не как отдельное произведение, а как самостоятельное явление более общих категорий. Не знаю, не загадываю — сделает ли что-либо еще этот режиссер в кино и, если сделает (чего хотелось бы от души ему пожелать), — чем именно будет его новая работа. Но о том, что он уже сделал, можно говорить как о целом и самобытном кинематографе...

Татьяна Окуневская

Татьянин день

46

Счастье! Меня пригласил сниматься в свой фильм режиссер Роу, он начинает снимать самую сказочную сказку Пушкина — «Сказку о царе Салтане», и я приглашена на роль царицы Милитриссы. Это уже совсем другая царица, по сравнению с моей цесаревной Елизаветой Петровной в «Давиде Гурамишвили», та петровская, европейская, а моя Милитрисса русская, боярская, я в кокошнике и в сарафане как в своей извечной одежде! И я задрала нос от гордости, в таком блистательном актерском составе я еще никогда не была: царь Салтан — Тенин; Баба Бабариха — Сухаревская; повариха — Зарубина; юный царь Гвидон — юный Сева Ларионов, это тоже племянник Гиацинтовой, способный, хорошенький; остальные все актеры Роу, идущие с ним по всем его фильмам, смешные, талантливые — Милляр, Геллер, все актеры один к одному.

Сам Роу, когда я с ним познакомилась, произвел на меня впечатление человека смелого, независимого, неординарного, интеллигентного, внешне интересного, в искусстве стоящего особняком: снимает только сказки и, может быть, неспроста, снимает интересно и талантливо, ирландец по происхождению, не знаю каким ветром занесло в нашу страну его предков. Волнуюсь, боюсь ударить лицом в грязь. Эскизы костюмов отличные. Я в свою Милитриссу влюблена.

И вдруг начали доходить слухи, что меня на роль не утверждают, что Герасимов и Макарова обили все пороги, чтобы играла эту роль Макарова. Вот мы и встретились еще раз в жизни. Что делать? Не пойду же я умолять министра сжалиться надо мной, а Герасимов вхож даже к Сталину! И тогда разведка донесла, что Роу занял крайнюю позицию — или Милитриссу буду играть я, или фильм он ставить не будет, длилось это все бесконечно, я теперь на Роу без слез благодарности смотреть не могу.

Самая главная по сюжету, по количеству съемочных дней декорация дворец Салтана, и Роу задумал его грандиозным, а самый большой павильон, оказывается, в Киеве на студии Довженко, и я опять в своей юности: «Горячие денечки», «Пархоменко», красавец Киев «щирый», пышный, к счастью, теперь уже без Лукова, он стал москвичом, но Берсенев категорически отказывается отпустить меня на съемки.

И закрутилась карусель: «Сказка! Берсенев! Охлопков!» Я решаюсь дать согласие Охлопкову поговорить с Берсеневым о моем переходе к нему в театр. Со слов Охлопкова, Берсенев сначала категорически не соглашался, потом сказал, что подумает, потом дал согласие. Они разыграли мою карту — как все это было на самом деле, я не знаю и никогда не узнаю, знаю, что Охлопков меня в юности предал, а у Берсенева, оказывается, даже кличка есть — Ванька Каин.

Договорились, что я подаю заявление об уходе из театра, доигрываю свои спектакли, пока введут вторые составы, снимаюсь и по возвращении перехожу в театр к Охлопкову.

Вернулась в Москву зачарованной Роу, Милитриссой, Киевом. Материал замечательный, о нем заговорили, и у всех актеров удачи.

Москва меня ошеломила, напомнила тридцать седьмой год: снова аресты, снова открытый антисемитизм, снова запреты, разгромы. Ахматова и Зощенко были, оказывается, только началом, цековская пляска ведьм превращается, как и тогда, в вакханалию, в Варфоломеевскую ночь.

В этом номере мы начинаем печатать вторую часть романа Т. Окуневской «Татьянин день». Первую часть см.: «Искусство кино», 1992, N 8 — 11.

А для меня настоящее страдание: запретили дальнейшие съемки «Сказки». Сколько раз в моей жизни были эти запреты и в театре, и в кино, начиная с моего первого фильма «Отцы». Запретили еще много фильмов, но почему запретили безобидную сказку? Чье невидимое ведьмино помело смахнуло и эту удачу, может быть, чьи-то лучшие работы? Тяжкий, нелепый год.

Странная встреча на приеме в венгерском посольстве: ждем у стеклянной двери парадного свою машину, на улицу не выходим, повалил снег, как в сказке, — огромные, медленные хлопья... а ведь уже совсем весна... по ту сторону стекла в мои глаза сквозь хлопья смотрят глаза... в голове четко, ясно проплывает мысль: «Этот человек будет моим мужем»... Смешная бредятина.

В Ашхабаде землетрясение, страшное, камня на камне не осталось. Мои родные с Калужской!

Я ведь все-таки выдала Марину с двумя детьми замуж — с фронта вернулся звукооператор Володя, с которым я раньше работала, молодой, полный сил, без правой руки, я случайно узнала, что он лежит в госпитале, да еще и там же на моей Калужской, рядом с нашим домом, я его навестила и попросила Марину бывать у него чаще, кончилось это женитьбой, и теперь надо было искать выход из их жизненной ситуации: Марина вообще без профессии, и что сможет делать Володя без правой руки?.. Я уговорила звукооператоров на студии обучить его работать левой рукой. Он молодец, всему научился и работал не хуже других, но устроить его в Москве я не смогла, а устроила именно в этот Ашхабад, они уехали, счастливо зажили, взяли детей, в Москве осталась только тетя Тоня.

О вылете Бориса в Ашхабад с первым правительственным самолетом даже речи не может быть. Но узнаем, что вылетает наш хороший знакомый оператор Кармен.

Трое суток не было никаких известий, никакой связи, на четвертый раздался звонок в дверь, на пороге стоит Кармен и махонькая Наташа в окровавленной рубашонке и куртке Кармена, все остальные погибли, а Наташа нашлась поистине чудом: Кармен, кинувшись к дому при студии, в котором жили наши, увидел зияющую пропасть, поглотившую и студию, и дом, и уже перед вылетом в Москву он карабкался на какие-то руины и вдруг услышал детский голосок: «Дядя Кармен», — обернулся и видит стоящую на развалинах в этой самой окровавленной рубашонке Наташу. Кармена Наташа узнала, потому что мы прошлым летом жили на даче в одном дворе и Кармен часто играл с Наташей. Вот и все. Два человека из студийного дома, оставшиеся в живых, рассказали: когда произошел глубокой ночью первый страшный толчок, они выскочили из дома, а Марина схватила спящую Наташу, выбросила ее за дверь, дом тут же рухнул, а у меня появилась вторая дочь. Отдать ее на Калужскую старенькой, обезумевшей от горя тете Тоне, хотя она и родная бабушка Наташи, я не могла, не имела права, тем более что фактически Наташа от рождения всегда была при нас: летом с нами на даче, зимой по неделям гостила, и теперь я Наташу, как когда-то Зайца, повела в первый класс соседней с нами школы.

Арестована Лидия Андреевна Русланова, великолепная исполнительница русских песен, замечательная артистка, прекрасный человек! Но то, что я узнала от Бориса, меня потрясло: оказывается, кто-то посмел поднять руку на маршала Жукова, человека, спасшего Родину, Россию, наплевали на его заслуги, на любовь к нему народа — его перевели командующим каким-то военным округом, а с его личного друга детства, прошедшего с ним всю войну, генерала Крюкова сорвали погоны и арестовали, а Лидия Андреевна, оказывается, улетев из ташкентской эвакуации на фронт, чтобы выступать с концертами, познакомилась там с генералом Крюковым и вышла за него замуж и теперь тоже арестована в Казани, в гостинице, после концерта.

Шабаш входит в свой апогей. Не захлебнутся ли они кровью, начиная все сначала.

Борис начал рассказывать какие-то сплетни, будто бы Русланова и Крюков арестованы за награбленное в войну! А сколько грабили все — вагонами, машинами, составами!? А наш «Мерседес»?! Я резко оборвала Бориса и запретила ему повторять эту сплетню, распространяемую самим же КГБ.

Мы с Борисом стоим друг напротив друга как враги. Я Бориса начинаю презирать за его убеждения, поведение, мысли... а главное, за вечную ложь! Он опять лжет! Он так не думает! Он умный и не может не видеть того, что творится! Он варится во всем этом! Никто не смог увидеть письма, оставленного застрелившимся Фадеевым, оно тут же было изъято КГБ, но та самая совесть, которая не дает спать по ночам, заставила его взвести курок: из-под его пера сыпались, как из рога изобилия, подписи на аресты

писателей! Что же Борис таит внутри? Он уже с войны вернулся другим, еще более скрытным, что-то прячущим за пазухой, и теперь эта появившаяся у него после Японии тяга к «хорошей, сытной жизни»? Как же в нем существует два человека: тот мальчик из местечка, рвущийся в революцию, и этот скрытный, фальшивый человек? И значит, они правы, ведя идеологическую борьбу? Значит, наша семья, дружба, интимные отношения зависят от идеологии и мы с Борисом получаемся на разных полюсах? Тогда он должен разлюбить меня не за измены, не за нелюбовь к нему, к этому он относится спокойно, а за идеологические расхождения? А может быть, это вовсе не идеология, а мера человеческих ценностей?

47

Прихожу после репетиции домой, а дома пир горой: Охлопков, двое военных, Борис, Луков, стол завален едой, вино — рекой, лица у всех пьяные, воротники расстегнуты, полезли целовать, обнимать, дышат в лицо перегаром, не разговаривают, а кричат, не смеются, а гогочут, наваливают на тарелку что попало, льют мимо рюмок, а самое противное — бессмысленные уговоры выпить, спеть, почитать стихи!

Один военный — генерал, другой — полковник, они не так распоясаны, и лицо генерала мне знакомо. К нам до сих пор приезжают военные, знакомые по фронту и мои, и Бориса и наши общие. Петь не стала, читать стихи тоже. Генерал вежливо обращается ко мне:

— Татьяна Кирилловна, а у вас жив браунинг, который наш полк вам подарил?

Я встрепенулась. Четко вспомнилось: мой приезд с концертом в летный полк в Австрии, браунинг, но главное другое — мы приехали на этот концерт не к началу, а поздно ночью, дорога длинная, трудная, дождь, грязь, и нас разместили на ночлег с тем, что концерт состоится завтра. Вдруг приходит вот этот военный, он не был, наверное, тогда еще генералом, но был командиром полка, и просит меня сейчас, ночью сделать короткий, импровизированный концерт, потому что несколько летчиков скоро должны вылететь на важное задание и просят, умоляют спеть им только «Ночь над Белградом», и тихо добавляет: «И может быть, не все вернутся к завтрашнему концерту». Я вскочила, оделась, загримировалась, разбудила, привела в порядок своих троих музыкантов, очень хороших ребят, безропотно тут же согласившихся.

Музыканты начали концерт с попурри всех летных мелодий, песен, а я, посмотрев в зал, собрала себя, чтобы не расплакаться, глядя на этих юных, почти мальчиков, надевших парадные мундиры для концерта. Их было всего человек пятнадцать — крепких, ладных, красивых! Не могу постичь, что кого-то из них на завтрашнем концерте может уже не быть, что кто-то из них не будет так лучезарно улыбаться.

Я спела дважды «Ночь», «Землянку», «Давай закурим», я спела все что знала. Таких аплодисментов благодарности мне больше уже не услышать. Ко мне подошел юный офицер, видимо, их командир, поцеловал руку и поднял на меня детские, несравнимые ни с каким небом голубые глаза и тихо сказал: «Спасибо вам от всех нас, нам будет легче, неся вас в сердце, выполнить задание...»

Генерал впился в меня глазами, вспомню ли я этот полк, этот браунинг.

— Скажите, генерал, а вы помните тот мой ночной концерт и молодого офицера, который от имени всех благодарил меня, с голубыми, как небо, глазами?

— Он погиб в ту ночь.

Хорошо, что никто не слышал нашего разговора. Охлопков вышел в гостиную, здесь в столовой пытаются что-то петь. Взволнованная, выхожу в гостиную, Охлопков стоит лицом к окну и вдруг, резко повернувшись, грубо обнимает меня, хочет поцеловать, у меня отнялся язык, я не могу вымолвить ни слова, не могу шевельнуться, с бокалом в руке появился Борис.

— Ничего, Николай Павлович... Ты это ничего... ничего... я и не такое видел... Ты ничего...

Я дала Борису пощечину, он покачнулся, выронил бокал.

Гнусность! Гнусность! Никогда, нигде он такое не видел!

А мой учитель Охлопков?! Никогда, ни секунды он не проявлял ко мне интереса как к женщине! Что же, напившись до такого скотского состояния, можно все?! Всем! Если бы я так смогла напиться, что же, я тоже полезла бы целоваться к кому угодно или сказать слова Бориса! Не хочу, не хочу знать, что люди могут быть такими.

Татьяна Окуневская
Слева: в «Вятлаге». 1953

К утру решилась. Уехали военные, Луков и Охлопков ночевали, еле проснулись, опохмелялись, уехали. Борис, как побитая собака, что-то лепечет, видимо, ничего не помнит, он стал часто напиваться и, напившись, приходит тихонько без звонка, открывает дверь своим ключом и вваливается в кабинет, благо кабинет рядом с входной дверью.

— Борис, не пейте, пожалуйста, сегодня, мне надо с вами поговорить.

И чуть ли не на следующий день: прихожу домой, в кабинете Бориса сидят его избиратели из Брянской области, человек пять, давно ждут, по квартире болтается Келлерман, заглядываю в кабинет, сидят смущенные, измученные люди, один ест хлеб — из школьного учебника знакомая картина «Ходоки у Ленина», — и я опять взорвалась.

Пригласила раздеться, принесла чай, бутерброды. Появился Борис, Келлерман холуйски бросился к нему, что-то докладывает, и слышу тихий ответ Бориса: «Не надо было вообще впускать в кабинет, могли бы и на лестнице подождать».

Идем по бульвару. Борис не бежит, как всегда, впереди, идет рядом, все время курит.

— Я не хочу говорить о том, что случилось дома два дня назад, да вы, наверное, и не помните, я хочу говорить с вами о нашей жизни... она не состоялась... и теперь состояться уже не сможет... Боренька, давайте разойдемся спокойно, хорошо, останемся друзьями, любовниками, кем хотите, но так дальше жить невозможно...

— Нет! Нет! Простите меня! Простите меня! Я не помню, что наговорил! Ведь спьяну все можно сказать! Я люблю вас! Я терплю ваши измены! Я не добился вашей любви, как хотел одиннадцать лет назад! Я исправлюсь! Я не буду так пить! Я не смогу жить без вас! Все уладится! Все будет хорошо! Все будет хорошо! Все уладится! Вы просто оскорблены моим поступком. Простите меня! Невозможно разрушить нашу семью, в доме ведь все хорошо... все дружно...

— Я хочу, чтобы вы меня поняли — я пришла к решению трудно, да, в семье все хорошо, и тем труднее все рушить...

— Нет! Нет! Нет! Я даже слушать не могу об этом! Я же вам все прощаю, простите и вы мне! Я стал вашим мужчиной, вам со мной хорошо, и, как вы говорите, у меня хороший характер для мужа, что же еще?!..

— Если вам так страшно рушить наш дом, оставайтесь в нем, а мы с Левушкой создадим еще один не хуже этого, у нас теперь есть опыт...

— Нет! Нет! Я знаю, вы одумаетесь! Вы уходите к другому?

— Постарайтесь меня понять... Я ни к кому не ухожу, я бы сказала вам об этом, и дело не в прощении! Вам нужна другая жена, близкая вам по духу, депутат, секретарь партийной организации, дочь маршала...

— Мне не дадут жениться в третий раз!

— Дочь кого-нибудь из вождей, могущих помочь вам завершить карьеру...

— Нет! Нет! И нет! Все уладится! Все будет хорошо!..

Он хватает мои руки, целует, мне его жалко. Будет опять так, как хочет Борис, как и было одиннадцать лет назад...

48

Спектаклей нет, дома невмоготу, и я согласилась на два концерта в Кишиневе, тем более что Молдавии я еще не видела, тем более что это бывшая Румыния.

Борис после нашего разговора тихий, не напивается, не раздражает, но тут вдруг заявляет, что моя поездка — это прекрасно, потому что он может полететь со мной, у него тоже командировка от Союза писателей. Наверное, очередной разгром. И я опять не могу ему сказать, что не хочу с ним лететь, мне его опять жалко.

Какая мука началась в Молдавии! Бориса встречают «на высшем уровне» — депутат! Он, по-моему, уже и сам не может без «высшего уровня», а это значит, что жить мы должны в «спецособняке» с красными плюшевыми гардинами, со стульями, шкафами, столами, фикусами, как во всех этих особняках, а меня от всего этого тошнит, а я так люблю старинные гостиницы, и здесь есть такая, но не могу же я переехать в нее одна и уж тем более с Борисом — это уже скандал на «высшем уровне».

И сама Молдавия! Теперь, когда прошло три с лишним года после окончания войны, в этих, как мы их называем, «освобожденных» странах неуютно, народ за глаза называет нас оккупантами, и только нами же поставленные партийные руководители льстиво гостеприимны. Горько видеть, что за короткий срок нашего «освобождения» Молдавия

потеряла нажитое веками, то, что еще есть в Румынии и что меня там пленило — песни, веселье, пляски; здесь все это осталось только в ансамблях, остальное уже по нашему образцу.

На концерте узнала, что в Молдавии еще существуют монастыри — у нас монастыри закрыты, разгромлены. Борис, конечно, был против моей поездки в монастырь, но я решила ехать, и тогда, неизвестно почему, он решил ехать со мной — ему монастыри неинтересны, он, видимо, побоялся, что станет известно о моей простой, человеческой поездке, и поездка получилась все на том же «высшем уровне» с переводчиком, с сопровождающим — экскурсия.

А у меня все время перед глазами мое посещение монастыря в Болгарии.

Женский монастырь нас не принял, и теперь мы едем в мужской, так же, как в Болгарии, в горах, в желто-багряной осени.

Настоятель предупрежден о нашей поездке, и нас ожидает роскошная трапеза. Настоятель и духовенство раскормленные, апоплексичные, с нечищенными зубами, с немытыми бородами, стол обслуживают худые, голодные иноки с алкающими глазами, тоже с сальными немытыми волосами, в грязной одежде, из всех дыр вылезает монастырская нищета.

Я так мрачна, что не могу даже выдавить улыбки: понятие духовности здесь отсутствует вообще, монахи к Богу не приобщены, разглядывают меня, как женщину, стало совсем противно, а ведь, наверное, этот монастырь был тоже, как и в Болгарии, с высокой духовной и религиозной культурой. Чувство юмора заставило меня все-таки улыбнуться: у иноков, прислуживающих на трапезе, взволнованных столь необычным присутствием столь необычной гостьи, все валится из рук и, не поднимая глаз, они видят только меня и, конечно, рассказали обо мне монахам, и монастырь зашевелился, как муравейник: в пустом раньше дворе началась кипучая деятельность, чуть ли не по нашим ногам катят какие-то бочки, несут дрова, и изо всех имеющихся щелей на меня смотрят горящие, как угли, грешные глаза.

В Кишиневе у меня вдруг поднялась температура, и Борис настоял, чтобы мы не летели, а ехали поездом. Во всем международном вагоне нас оказалось только трое — третьим был известный молдавский поэт Емельян Буков. Меня уложили в постель, а они в купе Емельяна все время пьют, но Борис как-то странно мечется по вагону, без конца забегает, терзает меня вопросом, как я себя чувствую, и наконец подсел ко мне.

— Знаете, Тимоша, сейчас переезжали реку, и я выбросил ваш браунинг в воду!

Я села. Браунинг лежал в моей спальне, в моем шкафчике с документами.

— Как вы могли это сделать!! Это же не ваша вещь... и зачем?! Зачем?! Как вы вообще могли полезть в мой шкафчик...

Это не просто вспышка магния, высветившая душу Бориса, это поступок, вывернувший мою душу.

— Понимаете, Тимоша, секретарь все время говорит, что ваш браунинг надо сдать...

— Вы же мне тогда сказали, что получили на него разрешение! И откуда секретарь знает о его существовании? Вы сказали ему?

— Нет... нет... но, может быть, он видел его...

— Как же так случилось, что ваш секретарь мог попасть в мою комнату, открыть шкафчик, рыться в нем...

Смотрю на Бориса и не знаю, что хуже: его ложь или лазание секретаря и Бориса в моем шкафчике.

— Так зачем же вы это сделали?! Вы взяли тогда разрешение на браунинг?

— Да... нет... Я поручил секретарю...

— И зачем вы вообще выбросили такую красивую вещь? Мы же могли подарить браунинг друзьям, у которых есть разрешение на оружие... Вы поехали со мной в Кишинев только для того, чтобы увезти из дома браунинг? Вы же могли сесть в машину и выбросить его на Крымском мосту! Я хочу понять хоть что-нибудь в вашем поступке.

— А зачем этот браунинг — ни к чему, сейчас снова начались аресты...

— Ну какое отношение эти аресты имеют к нам и к моему браунингу! Это же не тридцать седьмой год!

Борис волнуется, затылок покраснел. Когда я по ночам думаю о Борисе, о его поступках, пытаюсь говорить с ним, я понимаю, что это бессмысленно, его пробить нельзя, в нем

все заученное раз и навсегда, вбитое. Я заметила, что говорить с людьми вообще бессмысленно: они слушают, вычитывают из книг только то, что им нужно, что доступно их разумению.

— Тимоша, может быть, вам все-таки вступить в партию... понимаете, вы ведущая артистка, теперь заслуженная...

— Я не только вступить, но слушать уже об этом не могу! Не надо! Я же вам не смогу объяснить, что в какую-нибудь партию я если и вступила бы, то только по убеждению, и я не понимаю, зачем нужно вообще вступать в какую-нибудь партию, если я не сделала из политики профессию...идея — это ведь тоже сокровенное... и я, кроме того, не хочу быть такой же смешной, жалкой, какими становятся партийные артистки и артисты... И вы нашли неудачное время для серьезного разговора, столько едем, сейчас уже скоро Москва, и мне так плохо, что я не дойду до машины.

— Но сейчас арестовывают всех, кто общался с иностранцами...

— Но вы мне говорили, что вас заставляют, чуть не приказывают принимать их, ходить на приемы, и кроме того, ни с одним некоммунистом мы не общались... Почему вы так неспокойны?.. У вас что-нибудь случилось?.. Какие-нибудь неприятности?..

— Нет, нет, это вам кажется...

Говорить с Борисом по-дружески невозможно, он, как улитка, закрывается, и все-таки я, видимо, единственный человек, с которым он может быть хоть немного откровенным.

— Здесь в Молдавии было что-нибудь неприятное для вас?

— Здесь сильное буржуазное влияние — кое-кого исключили из Союза и из партии, кое-кого проработали... эти югославы, они же бывали у нас...

— Но они же все коммунисты...

— Что вы понимаете! В Коминтерне в тридцать седьмом не было ни одного некоммуниста, и все-таки мы их всех расстреляли.

— Борис, помните, когда мы переезжали какой-то мост в Югославии, я сказала, что Югославия страна некоммунистическая, и вы зашипели на меня...

— Подумаешь, сказать! А сделать! Даже я не знаю, что там произошло — поссорились ли Тито со Сталиным, или еще что-нибудь...

Даже я, живущая вне политики, была ошарашена разрывом Тито с нами — неожиданным, скандальным на весь мир.

— Помните высокого полковника Момчило Джурича, который бывал у нас, учился в академии — его Тито арестовал, значит, там настоящий переворот, арестованы многие, я знаю, что несколько человек бежали за границу...

Неужели заговорит о Поповиче! С момента переворота я все время мысленно рядом с Владо... Знает ли маршал о моем романе с ним, простил ли Владо или мучает его. Я физически ощущаю, когда Владо больно, когда он в смятении, когда ему плохо, видела сон: Тито ведет Владо на казнь, я бросаюсь на колени, обнимаю колени маршала, рыдаю, умоляю не казнить, говорю, что я навсегда перееду в Югославию, а маршал отшвыривает меня ногой. На чьей стороне Владо, что с ним, где он? Я знала, если я забеременею, я рожу ребенка, воспоминания душат, доводят до отчаяния, я часами, сутками живу в нашем домике, я ощущаю нежность его рук, от которой кружится голова, я смотрю в его глаза, которые вдруг темнеют, и я становлюсь, как воск, наши души вместе, и наступает вечность...

— Меня уже вызывали!..

С Борисом творится совсем неладное, я его таким не знаю... Неужели он так всего боится?.. Каким же он был на фронте?.. Мне совсем плохо, температура 39, скорей бы Москва. Меня, наверное, заразили этим самым гриппом, который шагает по Европе: после концертов меня ожидали у выхода, целовали...

Наконец-то перрон, сама идти не могу, Борису пришлось нести меня до машины.

Пятый день не спадает температура — тридцать девять — тридцать восемь и именно по утрам, а у всех нормальных людей температура повышается к вечеру, безобразная лихорадка, как проказа, настоящие нарывы от нижней губы до носа, сегодня тринадцатое, а девятнадцатого у меня спектакль, как я буду играть с такой лихорадкой, ее даже не загримируешь, когда девочки приходят из школы, я надеваю марлевую повязку, они смотрят на мою лихорадку соболезнующе, но с долей отвращения.

Борис только недавно уехал к себе в Союз, он метался по комнатам, без конца забегал и спрашивал, как я себя чувствую, и теперь, приехав в Союз, звонит каждые десять минут и изводит Маму тем же вопросом.

Сейчас к обеду, как и все эти дни, немного полегчало, и я даже смеюсь с девчонками, они прибежали из школы и, стоя в дверях, рассказывают смешную чепуху про школу, в комнату я их не пускаю, боюсь заразить...

Звонок в дверь, за спиной у девочек двое военных, почему-то не снявших шинели, один остался у двери, другой входит в спальню, это не фронтовые знакомые, я их лиц не узнаю, но на всякий случай приветливо улыбнулась.

Этот другой, не здороваясь, обходит кровать Бориса, подходит к моей и дает листок бумаги, на котором написано: «Вы подлежите аресту» и подпись: «министр Абакумов».

— Вставайте! Одевайтесь!

— У меня высокая температура, я болею гриппом, если можно, придите за мной дня через два, я уже поправлюсь...

Станция метро «Площадь Дзержинского». 40-е годы.
Фото из архива Музея им.Щусева

— Вставайте и одевайтесь!

— Я не могу одеться сама!

— Пусть дочери помогут, покажите, где ваше белье.

Он вынул белье из шкафа и бросил мне на кровать.

— Одевайтесь! Быстро!

Прошу их выйти или хотя бы отвернуться.

— Одевайтесь при нас!

Стоять на ногах не могу, они подхватили меня под руки, потащили, крик «мамочка!» привел в сознание: почему-то не спускаемся на лифте, а меня тащат с шестого этажа по лестнице, с девочками попрощаться не дали, машина стоит у самого подъезда, эти двое сели по бокам, на переднем сиденье еще военный. Начала понимать, что меня везут в тюрьму, передо мной раздвигаются те самые железные ворота, в которые я билась

одиннадцать лет назад... Папа... Баби... Левушка... знаменитая Лубянка. Спускают в подвал, мертвая тишина, коридор, слева и справа двери с глазками, догадываюсь — камеры, голос Яди: «Таня»,— неужели и ее арестовали, может быть, я уже невменяема, работают четко, торопливо: вырвали молнию из платья, заколки, резинки для чулок; душ, фотография в растерзанном виде с дощечкой на груди, безобразный обыск — одевание при мужчинах уже пустяк, отпечатки пальцев, двое автоматчиков куда-то повели, ведут к лестнице, стены могильного цвета, ступени истерты. Не могу поднять ногу на ступеньку, страх сковал всю, сейчас закричу, буду биться, поднимаю глаза, и на площадке из стены мне навстречу движется Иисус в белой рубахе, перепоясанной веревкой, он бледен, печален, в глазах страдание...

— Иди... иди... поднимайся спокойно... не бойся... это не страшно... по этим ступеням прошли миллионы ног отцов, дедов... — И стал тихо удаляться, бежать к нему, схватиться за его одежду!

Лестницы, коридоры, железная дверь, коридор, опять коридор, по обе стороны двери с глазками, щелчок ключа, я отшатнулась, душегубка без окон, падаю на доски, мгновение, щелчок ключа.

— Ложиться нельзя!

Появляется кто-то в белом халате, считает пульс,

— Можно лечь.

Дали матрас. Очнулась от голоса надзирателя.

— На допрос.

Сейчас кончится вся эта неразбериха.

Те же коридоры, лифт, за углом еще коридор, ярко освещенный, ковер, большая комната, налево в углу шкаф, в который меня вводят, внутри оклеенная дверь, шагаю через порог... огромный зал в коврах, хрусталь, кресла, через всю комнату стол для заседаний, в конце поперек письменный стол, за которым сидит человек в мундире, одной рукой держу спадающие без резинок чулки, другой прикрываю оголившийся без молнии бок, волосы без заколок, падают на лицо, лезут в рот.

Где я видела этого человека...

...Встреча этого, наступающего сорок восьмого года в Центральном Доме работников искусств, за столиком Берсенев с Гиацинтовой, Охлопков с женой, я с Борисом. Меня пригласил танцевать Охлопков, я в красивом белом платье, зажегся сиреневый свет...

— Танечка, вы пленили еще чье-то сердце! Незаметно посмотрите, я вас поверну в танце: за колонной мужчина с вас не сводит глаз, как Неизвестный в «Маскараде».

Я посмотрела и на мгновение встретилась со жгучими глазами, он откачнулся, спрятался за колонну, и уже тогда мне показалось знакомым лицо. Я спросила у Бориса, знает ли он человека, стоящего за колонной. Он пошел посмотреть.

— По-моему, это новый министр КГБ вместо Берии, но это невероятно, что он здесь. Им в таких местах бывать запрещено. Я, наверное, ошибся, он в штатском...

Да, это он передо мной, только в мундире, холеный, выбритый до синевы, с черными, неприятными, втягивающими в себя глазами. Хочет понять, узнаю я его или нет, делаю вид, что не узнаю.

— Вы знаете, кто я?

— Догадываюсь по кабинету.

— Что с вами? Мне доложили, что у вас очень высокая температура?

— Я болею гриппом.

— Я распоряжусь, чтобы вас лечили...

...Что происходит... Лихорадочно оцениваю ситуацию... Почему ни слова об аресте... он вызвал меня, чтобы посмотреть, какая я в тюрьме... почему такой разговор, как будто я пришла к нему в гости... что нужно делать... упасть в ноги и умолять его вернуть меня домой... что... что... что нужно делать... что говорить... должен же он сам сказать, что произошло и что будет... он как будто что-то обдумывает... на мое «здравствуйте» не ответил, значит, я все-таки арестована... но встал, когда меня вводили...

Нет! Сама не заговорю! Ни стона! Ни слез! Ни крика! Ни мольбы! Ни жалобы! Ни просьбы! Это значит — падение раз и навсегда.

Еще несколько ничего не значащих вопросов и приказ увести. Он смотрит мне вслед, зал длинный... что же он такое... какая нить нас теперь связывает... я в его руках...

все зависит от него... зачем это все... ночь или еще день... в его кабинете шторы плотно завешаны... скорее бы только лечь, больше ничего не хочу...

— На допрос.

И снова лестницы, лифт, коридоры, те первые могильные.

Вводят. У дверей стул, с маленьким столиком. Сажусь. В незашторенном окне с решеткой — кончик погасшего знака метро, значит, ночь, значит, окно выходит на площадь Дзержинского. Не здороваюсь. Налево от меня в углу длинной комнаты стол, сидит военный, разглядывает меня, сравнивает с экранной, смотрит на то, во что они могут превратить человека за несколько часов.

— Я ваш следователь подполковник Соколов. Вы обвиняетесь по статье 58, пункт 3, часть вторая.

— Что это такое?

— Измена родине в мирное время. Вы хотели бежать за границу, когда были там...

Или я попала в сумасшедший дом, или, может быть, я схожу с ума, или, может быть, это шутка...

— Мне не надо было этого хотеть. В Вене я спокойно могла это сделать, что и делали наши советские граждане в большом количестве: в Вене знаменитый магазин с четырьмя входами и выходами, один в нашу зону, другие в английскую, французскую, американскую, входишь в нашей зоне, а выходишь в любую, какая тебе больше по душе, что и сделал ваш генерал со всей семьей, даже с детской коляской, мне об этом любопытном факте рассказал маршал Конев.

— Мы вам покажем документы.

— Какие! Ведь я же только хотела бежать! Это не документы! Это доносы!

В окне загорелась буква «М» — шесть часов утра. Приказывает увести. Упала и заснула.

— Подъем.

За мной непрерывно наблюдают в глазок, смерили температуру, лекарства пить отказалась, душно, такая мертвая тишина, и только тихие шаги мимо моей душегубки, много. Спрашиваю у надзирательницы:

— У вас умываются?

— Да. Я вас поведу, и говорить можно только шепотом.

Никуда не вызывают.

Ольга говорила, что Лиговка и Лубянка работают только по ночам.

Осмыслить случившееся не могу, засела ужасная мысль в голове: может быть, арестован Борис, а я, как его жена, в тридцать седьмом году так было со всеми — тогда погибнут две мамы, две дочери.

Щелчок ключа. Меня перевели в комнату, зажмурилась от солнечного света, это, наверное, и есть камера, одиночная: вместо досок — железная кровать, стол. Стены, как и во всей тюрьме могильного цвета, хочется о них биться головой, окно с улицы закрыто железным щитом, и только наверху маленькое пространство... голубое небо... солнце... Соколов неприятный, он, наверное, молодой, но какой-то серый, измученный, глаза, как стекляшки.

Что же дальше... Что же дальше с моим арестом... недоразумение... когда же все выяснится...

На допрос.

«М» еще горит, не здороваюсь, села на свой стул у двери.

— Ну как ваше здоровье?

— Отлично.

— Вы напрасно не стали пить лекарства, может быть осложнение после гриппа, тем более в таких условиях... Мы людей не травим! Нам нужно вскрывать врагов родины, мне надо вскрыть всю вашу цепочку шпионажа, как вы доставали сведения, как их передавали Трилоки...

Неужели Ядя?! Кроме нее, никто не знает о моих встречах с Трилоки... Неужели следили не за ним, а за мной... Трилоки индус, на год старше меня, учился в Оксфорде, у нас он вместе со своей тетей, знаменитой прогрессивной деятельницей миссис Пандит, сестрой президента Неру, она первый посол Индии в Советском Союзе, и Трилоки помогает ей создать посольство.

С приема в этом посольстве все и началось: прием был милым, тихим, домашним и сама миссис домашняя, и две ее юные дочери, сестрички Трилоки... Это были его глаза, тогда, в снежных хлопьях, в парадном венгерского посольства, он совсем не говорит

по-русски, я по-английски, в мое свободное время мы катаемся за городом, было что-то мистическое в его покое, в его восточной тишине, в его безъязычии, а я все додумывала сама в его нежных словах, сказанных на незнакомом языке, и такое спокойствие находило на меня, тогда Трилоки приобрел словарь и, смеясь, перевел мне, что за ним почему-то следят и следят за всеми иностранцами. Встречи начались исподволь, тихо, странно. Наступила весна, мы уехали далеко за город, и я увидела в грязи первый распустившийся подснежник, Трилоки остановил машину, полез в грязь и принес мне этот подснежник. Когда я опаздывала на наши редкие свидания, у Трилоки лились слезы, и приходилось останавливаться — он не видел шоссе, и ничего еще между нами не было, потом я уехала надолго, на все лето, и только осенью мы встретились снова...

— Мы знаем все о вас. Мы следили за вами. Вам предъявляется статья 6.

— Что это?

— Шпионаж.

— С этой статьей я не согласна! Я действительно передавала Трилоки перепечатанные страницы из книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве», о том, как стать хорошим артистом!

— Да вы к тому же еще и дерзкая!

— Да! Да! Я дерзкая! Я хочу знать, кто и за что меня арестовал!

Меня увели.

Сорвалась! Наверное, нельзя этого делать. Я должна быть спокойной, чтобы понять, почему я здесь, что со мной происходит.

Скорее бы ночь! Скорее бы ночь! Температура спала, болезнь от потрясения вышибло, но еле стою на ногах.

На допрос.

Соколов груб. Зол.

— Мало того что сама антисоветчица, еще и других втягивала и создала эдакую, прочную антисоветскую группку! Все они уже признались. Соколов подает бумагу — я обвиняюсь по статье 58, пункт 10.

— А что это?

— Антисоветская агитация.

— В чем она заключается?

— А вот это уже покажут свидетели.

— Доносчики. Как я понимаю, свидетелей в вашем учреждении не бывает.

— А если так, то не считаете ли вы, что за ваши вот такие разговорчики я могу все что угодно с вами сделать.

— Считаю. Вы уже и делаете «все что угодно».

— Ну нет! Будет еще намного похуже!.. Так вот, лучше будет для вас, если вы признаетесь и все расскажете сами.

В камере лечь больше не дали: оказывается, лежала я потому, что болела, ложиться можно только после отбоя ко сну и до подъема, и когда я, сидя на кровати, закрыла глаза, тут же щелчок ключа.

— Откройте глаза.

Отбой. Упала на кровать.

— На допрос.

Перед Соколовым на столе какие-то бумаги, он их долго читает.

— А как, по-вашему, это не антисоветчина — сравнивать товарища Сталина с Николаем II ?!

...Где, когда я могла это сказать — не могу вспомнить... донос, где, где это могло быть... в нашей машине... ехали с праздничного приема, весь город заполнен изображениями вождя, у Белорусского вокзала изображение до неба, во весь рост, и я спросила у Бориса, что и Николай II изображал себя так? Борис это рассказать не мог, кто же был с нами в машине... Караганов с женой... не может быть... на Караганова никто не обращал внимания, серенький, малоинтеллигентный, какой-то тихо скользящий, как Келлерман, какой-то критик или еще кто-то, почему он вообще бывал на таких приемах, почему — тогда нам это не приходило в голову...

— Нет, я такого случая вспомнить не могу.

— А где это вы в войну, в компании поносили советское киноискусство?

— Я его могла поносить где угодно.

...Неужели у Крепсов... в Москве еще комендантский час не отменен, еще мало людей возвратилось из эвакуации, никаких компаний не было, милый сценарист Крепс и его жена пригласили на селедку с горячей картошкой меня, режиссера Гиндельштейна и композитора Богословского, Борис был на фронте, и за мной заехал Гиндельштейн... на все вопросы отвечать «не помню» глупо, тем более, что такой разговор ничего не значит.

— Да, такой разговор был, я вспомнила, где, когда и с кем, но в нем нет ничего антисоветского, я возмущалась по поводу кинематографистов, которые не помогают своими фильмами войне, а снимают картины по принципу «роли для своей жены», — все ведущие режиссеры снимают своих жен — и назвала их кинематографическим Уолл-стритом.

...Ни Крепсы, ни Гендельштейн донос написать не могли... Богословский? У Соколова на столе моя тетрадь, в которой я делала записи — я похолодела, чуть

Площадь Дзержинского и Театральный проезд. 40-е годы.
Фото из архива Музея им.Щусева

не на первой странице запись: «В нашей стране все дерьмо всплыло на поверхность»... Он отложил тетрадь и наклонился к большому бумажному мешку, стоящему у его ног, пачками вынимает письма, присланные мне с фронта после фильмов «Ночь над Белградом» и «Пархоменко». Одна переписка перевернула мне душу: письмо пришло от расчета противотанкового орудия, они прислали свои фотографии — мальчики с открытыми глазами, я послала им свою из «Ночи», они вставили ее в лафет оружия и шли воевать с моим именем, им, наверное, так было легче. Без слез невозможно было читать их письма, полные любви к жизни, поклонения мне, я знала их всех по именам и так поименно и обращалась к ним в письмах, они были в восторге, а потом началось: погиб Саша, погиб Коля и последнее письмо пришло от командира части, в котором он извещал, что расчет героически погиб и он видел клочья моей фотографии и моих писем, и теперь письма этих мальчиков в руках у этой мрази!

— Ишь ты! Значит, не за товарища Сталина шли умирать, а за вас! Ничего себе!

Он хихикнул, он хотел еще что-то говорить...

— Не смейте их трогать! Вы...

Он вскочил.

— Тихо, идиотка, а то я тебе такое пропишу!

Сел, взял в руки мою тетрадь, читает, не отрываясь. Как все эти ничтожества со страстной завистью хотят проникнуть в чужой, духовный мир, которого у них нет... перелистывает, вчитывается... Как он смеет лезть в мою душу, в мои чувства, надежды, мечты! Не могу! И голос Папы: «Молчи, молчи моя девочка, молчи... молчи ради себя, ради Малюшки...»

— Вот тут написано: «Красота должна быть богатой, иначе она становится предметом продажи», что же свою-то не продали подороже, два раза выходили замуж и все за нищих, что, ума не хватило, что ли?

Молчу. Он читает.

— Вам и в тюрьме-то сидеть не скучно с такими романами, небось, сидите в камере и вспоминаете. Тут запись о приеме у маршала Тито, а чего же вы не записали, как отплясывали голой на этом приеме на столе?!..

Вспыхнуло «М». Увели.

Те же бесконечные коридоры, лестницы, лифты, та же могильная тишина, в которой раздается отвратительное цоканье языком: надзирателей обучили цокать для того, чтобы арестанты не могли встретиться, когда ведут с допроса на допрос. Ну как его, члена партии, может быть даже орденоносца, обучали этому цоканью! Самое отвратительное, что все они одеты в настоящую военную форму, плохонькую, нищенскую солдатскую форму, в которой лежат в земле миллионы, спасшие родину в войну, а теперь оставшиеся в живых должны козырять этой падали! Одеть бы этих человеческих уродов в такую форму, чтобы люди от них шарахались в стороны, чтобы их видно было за тысячи километров, и так пускать по улицам, чтобы те, другие, защищавшие родину не обязаны были перед ними козырять! Раздалось цоканье, надзиратель мгновенно втиснул в деревянную будку, их по коридорам много, замерла... сапоги надзирателя... и в какой-то непонятной обуви тяжелые шаги мужчины... слышу его дыхание... а если это Борис...

Села на кровати, передумываю все: Соколов не посмел бы со мной так разговаривать, если бы я не была арестанткой, значит, все, значит, выхода отсюда не будет. Как вести себя... плетью обуха не перешибешь, я начинаю Соколова ненавидеть, ненависть ослепляет, я буду говорить не то, что надо, не надо вообще сразу отвечать, не подумав, надо сыграть роль не очень умной, беспомощной, не разбирающейся в жизни, в людях, в политике, я должна сыграть ее безукоризненно, не сфальшивить, Соколов умный, страшный зверь, он сразу поймает.

На допрос. Соколов читает. На столе много бумаг.

— Это надо же так отмочить! И где! На приеме у маршала! Ничего себе тостик, за своих говенных родителей! «За всех, кто в Сибири!» Проститутка рваная...

Мне плохо. Увели.

Только ввели в камеру, отчаянный молодой мужской крик: « Мерзавцы, убийцы, что вы со мной дела...» — кляп. Крик из душегубки, в которую меня посадили в первую ночь. Но на нашем этаже только женщины... и голос... я его знаю... Юрка! Мой шофер Юрка! Это немыслимо. Это невозможно! Не может быть! Двадцатилетний белобрысый мальчишка Юрка из рабочей семьи! Зачем он им?!

Часа через два опять на допрос.

— Подумаешь, побледнела... ишь ты... самая знаменитейшая матершинница на всю Москву, и вдруг, видите ли, ей плохо! Довольно кривляться, надо признаваться, не валять дурака и не отнимать у меня время...

— Я матом не ругаюсь. Это сплетня.

— Все у нее сплетня, может быть, и этот ваш тостик, который отмочили при всем генералитете на новогоднем банкете у маршала Конева в Баден-Бадене?! «За тех, кто в Сибири», а когда генерал Желтов спросил, что у вас там родные, что вы ответили? Что и у вас, и еще у тысяч! А вот в этом году мы и вас присоединим к этим тысячам!

Смутно вспоминаю, что тост поднимала, я его поднимаю в каждый Новый год.

— Нет не могу припомнить.

...Кто же! Кто мог быть здесь стукачом? Не маршалы же, не генералы, видевшие смерть. Кроме меня штатских было двое — Миша Вершинин и Жорж Рублев, невероятно, чтобы они написали донос.

Увели.

Соколов садист, уже две ночи я совсем без сна, сил и так нет, без сна уплывают последние: отбой, хоть бы вытянуться на кровати, на допрос, а сегодня ночью «М» давно уже погасло и когда ввели в камеру — подъем. Начали отекать ноги, Соколов стал еще

серее, но он-то днем спит, представляю, какая я, он сказал, что мы ровесники, несколько раз за ночь я, наверное, засыпала и падала со стула, он отрывался от чтения или писания и безучастно бросал на меня взгляд. Начали заходить в кабинет какие-то полковники, подполковники как бы по делу и нагло меня рассматривать, а один даже усаживается в углу против Соколова.

Отбой. Допрос.

— Какому это югославскому генералу или полковнику вы подарили свой портрет с пожеланиями удач в жизни?

— Не помню. Их несколько, которые, уезжая, попросили мою фотографию и автограф.

— Я напомню Момчило или Мома, или, как вы его прозвали, Чило, и теперь этот ваш Чило сидит в Белградской тюрьме и поливает вас и Горбатова грязью за ваше гостеприимство, говорит, что вы работали у нас и заманивали его в свой дом.

— Но при чем тут я? Это обычный автограф, который дарят актеры своим поклонникам.

Вошел жирный, большой, с маленькими глазками полковник, еще более неприятный, чем Соколов.

— Это начальник отдела, в котором вы сидите, полковник Комаров.

Он не сел, а встал у стены.

— А этот Чило тоже присутствовал на приеме у Тито, когда вы там голая отплясывали на столе?

— Я ни голая, ни одетая, ни на столе, ни на полу у маршала не танцевала.

— Ну, ну, ну! Вы что, страдаете нарциссизмом?

— Что это такое?

— А это влюбленность в свое тело! Что, оно такое уж красивое?! Аппетитное?! И кожа, как шелк?!! Значит, не вы собой любовались, а вами любовались?! Га-га!

...Ублюдки...

— Это сплетня, и к политике никакого отношения не имеет.

— Сплетня! Сплетня! У вас все сплетня, а у нас факты.

— У нас в стране сплетни, потому что ничего не известно ни о ком, если бы такой факт произошел в Европе, о нем знали бы мгновенно.

— Рассказывайте о приеме у Тито.

...Почему спрашивают о Тито? Почему ни слова о Поповиче... Может быть, он с ними против Тито...

Соколов записывает, не перебивая. Тот, второй, так и стоит у стены.

— А вы когда-нибудь до ареста с нашим министром встречались?

Про встречу Нового года молчу.

— Нет, никогда.

— И лицо его вам не показалось знакомым?

— Нет.

— А кто у вас бывал из военных в номере, когда вы жили с Горбатовым в гостинице «Москва» во время войны?

— Очень много.

— Нет, не фронтовиков.

— Не фронтовиков-военных еще не было в Москве.

— Ну уж прямо! А учреждения? Мы же, КГБ вернулись из эвакуации через год.

— Я не помню.

— Ну уж так и не было ни полковников, ни генералов, никаких военных, которые ухаживали бы за вами? Не было?

— Я таких не помню. Было не до этого. Была совсем другая атмосфера дружбы, никто ни за кем не ухаживал.

— И вы не помните, кому вы дали пощечину?

— Нет, не помню.

— Так ли? А надо знать, кому давать пощечины, и тем более помнить об этом.

Приказал увести.

Как осмыслить, что сейчас говорил Соколов... он же не спрашивал меня, он мне говорил, напоминал... что же, значит, в номере у нас тогда был Абакумов... был эпизод с каким-то полковником, я рассказала о нем Борису: тетя Варя была в спальне, этот полковник уходил, был в шинели и папахе, я его провожала, и в прихожей он хотел меня поцеловать, я дала ему пощечину... неужели это был Абакумов... поэтому лицо его показалось мне знакомым, поэтому он хотел понять, узнаю ли я его... Соколов же просто намекал, что

они, кэгэбешники, тогда уже были в Москве... но откуда об этой пощечине могут знать Соколов и Комаров... Комаров пришел именно к этому допросу... не мог же Абакумов приказать им, подчиненным, расспрашивать меня об этом... почему молчат о Берии... может быть, Берия приказал меня арестовать... откуда Соколов и Комаров могут знать о пощечине, ведь никто о ней, кроме Бориса, не знает... Господи, помоги не сойти с ума, не потонуть в этой тине. Рукой же Абакумова написана записка о моем аресте... неужели может быть такая месть... заслать меня в лагерь... так мучить...

Той ночью мне дали немного поспать, проснуться не могу, и надзирательница будит меня, стуча ключом над головой по бляхе от ремня, конечно, это не садизм Соколова, а пытка сном. От сидения круглыми сутками в камере и у Соколова — ноги, как колоды, ходить по камере нет сил, есть тоже не могу, насильно вталкиваю в себя две ложки каши... я тупею... неужели сейчас там, за стенами Лубянки, спокойно проходят люди... не зная, что здесь творится...

Отбой. Допрос.

— Кем до революции был ваш отец?

— Офицером.

— Каким? Где служил?

— Не знаю, я тогда только родилась.

— Вы прекрасно знаете, что ваш отец служил в полиции и был не больше не меньше приставом и не больше не меньше Мясницкого участка, где мы с вами сейчас и находимся, и самолично расстреливал демонстрацию рабочих у Яузского моста.

— Что такое пристав, это как у нас начальник милиции?!

— Ишь ты! Догадалась.

Если Папа действительно служил в полиции и были такие офицеры, как Папа, поэтому и произошла эта дурацкая революция...

— Мой папа прекрасный, добрый, честный и стрелять в людей не мог.

Соколов что-то читает и читает, моя тетрадь небольшая, письма он все прочел, неужели столько доносов...

— А кем был ваш дед по линии отца?

— Я не знаю.

— А мы знаем, учителем, и все тетки тоже учительницы, а вот отец в полицию подался! А какое отношение вы имели к фамилии Победоносцевых?

...Я знаю, что это Бабины знакомые или дальние родственники по Петербургу...

— Я не знаю, кто это.

— А самые махровые реакционеры государства Российского! И какое же отношение вы имеете к этой реакции?

— Никакого.

— А как же они жили у вас, когда приезжали из Ленинграда хлопотать к товарищу Ленину о спасении своего последнего отпрыска от расстрела?

— Я этого знать не могу, я при жизни Ленина была совсем маленькой.

...Ядя! Только она могла сказать об этом, нам было лет по десять, когда Победоносцевы приезжали. Зачем, зачем она все это говорит, здесь же все могут превратить в вину, значит, она арестована, значит, голос в подвале был ее, как я о ней забыла, ведь с ее трусостью она все что угодно может наговорить...

— А что, эта ваша Ядя, сестра или подруга, или приживалка?

— Школьная подруга, с детства, как родная.

— Ох, и дура же вы! Как же вы могли терпеть в доме приживалку, вы вроде трудились, а она в это время блаженствовала, ничего не делала?

— Ядя помогала в доме.

— Ну, не смешите, это при вашей-то маме, да еще при экономке, да еще при домработнице? Ха! Она не потела от работы.

Тот, который часто усаживается в углу и иногда подолгу сидит, — сегодня с начала допроса:

— А из ваших родственников в КГБ никто не работает?

— Может быть, родственников Горбатова?

— Нет, именно ваших родственников.

И вырвалось:

— Это невозможно!

— Да что ты говоришь! Ишь ты! Брезгуешь нами! Хочешь.....

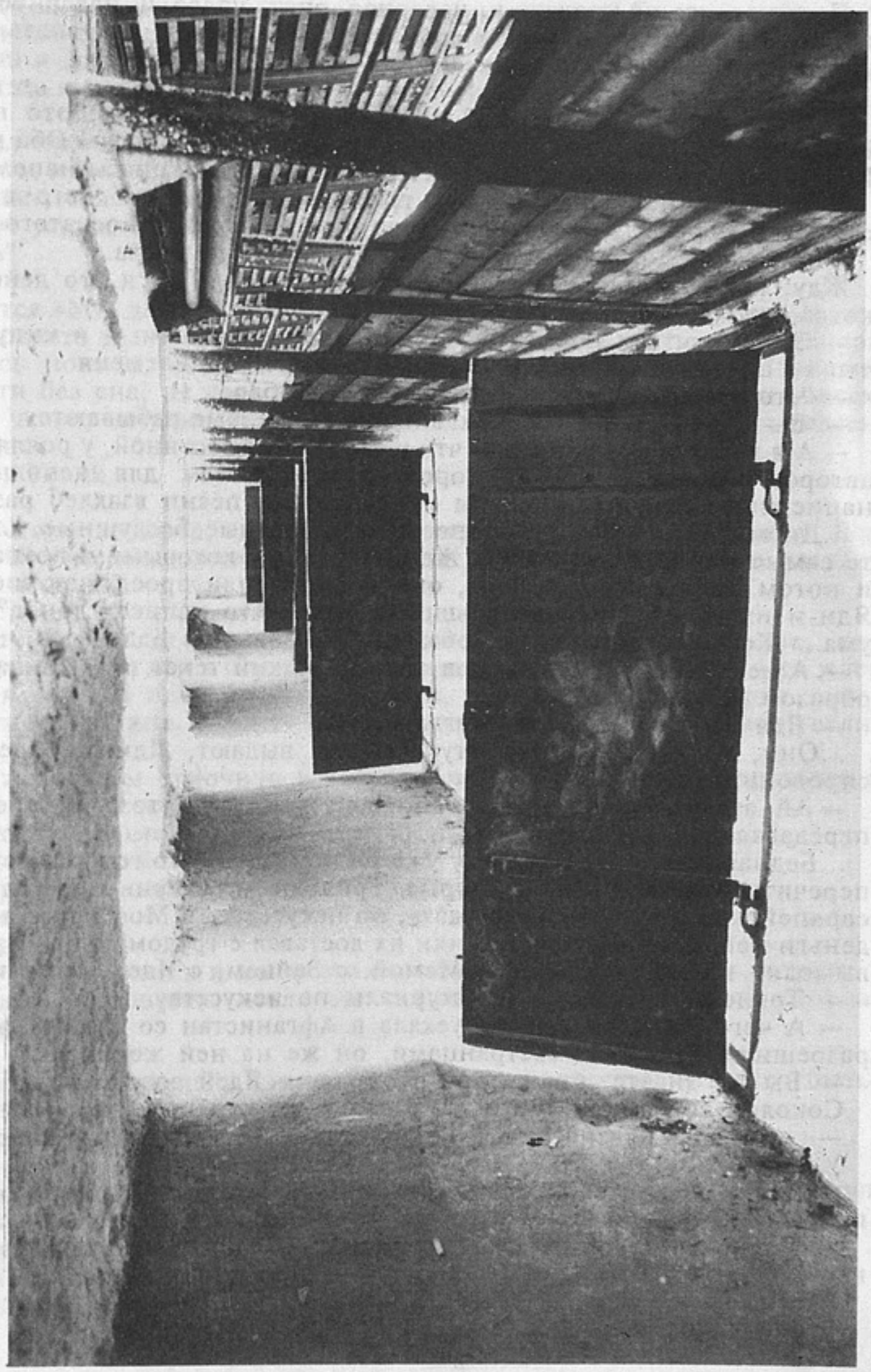
Вот и открыла свою антисоветскую душонку! Ну, давай, говори! Говори, что думаешь! Высказывайся! Вот и свидетель есть! Вот мы тебя сейчас в стоячий карцер и замурыжим, чтобы не оскорбляла представителей при исполнении служебных обязанностей!

Они засмеялись.

— Так значит, здесь ваши родственники не работают и работать не могут?

Они переглянулись.

— А ведь вам в Ташкенте предлагали у нас работать! Что, тоже «невероятно?!» Брезгуете! Презираете нас! А я бы вас припер к стенке! Я бы вас заставил работать на нас, эдакую честную птичку, недотрогу! Интересно, какая бы из вас вышла стукачка, какие доносы вы писали бы...



Владимирская пересылка (в наши дни). Фото из научно-информационного и просветительского центра «Мемориал»

...Сколько будет длиться это глумление, не могу больше!..

Тот в углу встал и вышел. Меня увели, тащусь по коридорам.

...Кто первый выдумал тюрьму, зачем, почему?.. Странное лицо у этого подполковника в углу, что-то есть в его взгляде другое, не как у Соколова... Ожег — дядя... мой родной дядя... брат Мамы... Тогда давно его перевели по работе из Саратова в Москву, и Мама только в тридцать седьмом году обронила, что ее брат работает в КГБ, поэтому он тогда и не разрешил повидаться Дедушке даже со мной, с ребенком, и тогда же еще обронила, что когда она одна приехала к ним знакомиться, то они поносили нашу семью и, конечно, погубили и Баби, и Папу...

Подъем, села на кровати и, наверное, опять упала, и, наверное, надзирательница стучала ключом по бляхе, а сейчас трясет, сажает, а я опять валюсь, сознание уплывает...

Отбой. Допрос.

— Чего это вы шатаетесь? Почему ничего не едите, это глупо, сломаетесь. Рассказывайте, как это вы публично ругали коммунистов! Оба мужа коммунисты! И чем это они вам не угодили? Чем это вам коммунисты напоминают фашистов?

...Если это написано в моей тетради — конец! У него в руках два листа, скрепленные в углу... донос... Твердо знаю, что публично я этого сказать не могла...

— Этого не может быть. Я такого сказать не могла.

Жду, когда заговорит, чтобы понять, говорила ли я это действительно — где, когда, кто донес...

— Это надо, так поливать грязью советские песни — и кипучая, и могучая, и что — опять «не помню». — Соколов передразнил меня.

— Что это у нас так вашу память отшибло.

— Вы спрашиваете о таких эпизодах, которые забываются.

— А я вам сейчас напомню, что у вас дома, в гостиной, у рояля двое талантливых авторов вместе с композитором принесли вам для исполнения только что написанные ими песни, а вы и начали эти песни взахлеб разругивать!

...Днем в гостиной слушали песни, стандартные, бездушные, плохие, их принесли те самые Миша Вершинин и Жорж Рублев, с которыми я познакомилась в Праге и потом была вместе в Вене, они и попросили прослушать песни, кроме меня, Яди и их троих, никого больше не было. Кто написал донос?.. Можно сойти с ума... Жорж... Миша... Они оба присутствовали в Бадене, и оттуда тоже донос...

— А ведь ваша Ядя весь ваш антисоветский текст вспомнила и подробнейшим образом изложила.

— Ядя этого сделать не могла.

...Они, наверное, своих стукачей не выдают, Яди в Бадене не было, они спровоцировали ее...

— Ай, ай, ай, Ядя не могла, а вот Ядя утверждает, что при встрече с вами Трилоки передавал вам какие-то бумаги.

...Бедная Ядя, она со страху уже не понимает, что говорит, она же сама читала, перечитывала журналы, которые Трилоки мне приносил, это голливудские и европейские журналы о «звездах», об искусстве, в Москве их достать ни за какие деньги невозможно, и даже Тики их доставал с трудом, и в тот раз, когда Трилоки вымолил познакомить его с Мамой, с Зайцем, с Ядей, он принес эти журналы.

— Трилоки приносил мне журналы по искусству.

— А чего же ваша Ядя не уехала в Афганистан со своим афганцем, тогда уже разрешили браки с иностранцами, он же на ней женился?

— Вы же знаете, что в этот период я с Ядей совсем не общалась.

Соколов вскочил и стукнул по столу, на столе все подпрыгнуло.

— ...все она не знает, все не помнит... долго я буду с тобой...

У меня слез от обиды нет. Высохли.

— Все у нее честные. Все хорошие! А Охлопков пьяный орал про советское искусство, что его нет и быть не может, значит, Ядя слышала, а вы опять нет?

— Я действительно не слышала. Наверное, я была в другой комнате, и Охлопков вообще никогда не «орет», он просто громко разговаривает.

Увели.

Отбой. Допрос.

За столом вместо Соколова военный с маленькими звездочками, он и раньше заходил в комнату. Он с серо-могильным цветом лица, как и все они здесь, худой, сутулый, глаза тоже стеклянные, запавшие, длинное лицо, похож на иезуита, моложе Соколова.

— Я помощник подполковника Соколова. Моя фамилия Самарин. Подпишите протокол.

...Первый протокол, все написано не моими словами, странным языком, о том, как я ругала песни, которые принесли мне Вершинин и Рублев, что все эти «кипучие, могучие, никем не победимые», слушать невозможно, и еще много слов на тему моих антисоветских высказываний, а на самом деле все было не так, мне стало жалко поэтов и композитора, и я тактично уговаривала их отойти от стандарта, написать что-нибудь душевное, потому что песни типа «кипучая-могучая» зрители не слушают и можно уйти со сцены без единого аплодисмента. С чьих слов составлен протокол? Самарин наблюдает за мной, сделала спокойное лицо, ни растерянность, ни сумятицу показать нельзя... Что мне делать, неужели и другие протоколы будут составлены по доносам? Этот протокол безобидный, ну ругала и ругала, он не может быть обвинением. За это нельзя осудить... подписала.

Самарин положил протокол на стол, сидит что-то читает... где же Соколов... «М» погасло... может быть, он у высшего начальства... могильная тишина, мучительно тянется время, ноги затекшие, сидение вызывает дурноту, засыпаю, падаю со стула.

— Бросьте вы тут устраивать театр!

— Можно встать?

— Нет.

Когда же зажжется «М», две последние ночи Соколов стал меня отпускать в это время, и я могу поспать два часа до подъема, только это не милость, как я теперь все начинаю здесь понимать, — это продуманная система, чтобы не довести человека до смерти без сна, не довести до безумия, и это еще хуже, чем совсем не спать, потому что проснуться невозможно, поднимают насильно, и я совсем невменяемая, тупая.

Вспыхнуло «М». Увели.

Отбой. Допрос.

Ведут в другую сторону, ковер, зажмурилась от яркого света, к Абакумову! Вся эта игра наконец кончилась, домой, домой, вводят в шкап, в оклеенную дверь... встал... такой же холеный.

— Садитесь.

Мистика, дьявольщина: он начинает светский разговор об искусстве, кто талантливее из братьев Тур, как я отношусь к министру культуры... он что-то ждет от меня... чтобы я упала к нему в ноги, умоляла, просила, внутри твердо знаю, что я этого делать не должна... что-то темное, страшное... на полуфразе увели.

Отбой. Допрос.

— Нуте-с! Что же это вы отмочили в Гагре, в винном погребке, того тоста в Бадене вам было мало, решили и здесь отличиться! Ну!

— Вспомнить тост невозможно.

— Так значит: «Бей грузин, спасай Росссию»?!

Как от удара пришла в себя.

...Все... это приговор...

— Ну рассказывайте!

— Рассказывать нечего, если я и могла это сказать, то как шутку... как остроту...

— А все-таки, хоть и в шутку, могли это сказать? Что, для красного словца, и сережка из ушка!

— Не могла.

— Ну уж тут полно свидетелей, компания из дома творчества, а может быть, это не шутка, а ваше убеждение... хм...

Он что-то читает и, не отрываясь, спрашивает:

— А что за история у вас была в Праге?

— Руководитель джаза запросил за оркестровку большой гонорар, и пришлось доставать деньги через...

— Деньги нас не интересуют. Зачем вас вызывал посол.

— Познакомиться, пожелать удачи.

— А к послу никто ни с чем не приходил?

— Я не знаю.

...Неужели Макарова кроме того, что пошла к послу, еще и написала об этом?! Зачем? Зачем ей надо куда-то бегать, писать, вершить чужие судьбы? У нее с Герасимовым все есть! Им только Бог или забыл, или не захотел вложить душу. Теперь у посла могут быть неприятности за доброе отношение ко мне.

Отбой. Допрос.

Отбой. Допрос.

Отбой. Допрос.

— Ваш брат...

Соколов впился в меня глазами.

— Если вам дурно, можете облокотиться на столик.

Я побелела сквозь тюремную белизну.

— Этот ваш брат, он что, летчик?

В руках у Соколова письмо, это одно из фронтовых писем от моего однофамильца-летчика, мы начали переписываться, я молилась за него, чтобы он не погиб, он еще моложе меня, мне было в войну двадцать семь, а ему двадцать три, может быть, мы и были дальними родственниками...

— Нет, это не мой брат. У меня нет братьев, и он вскоре погиб.

— Помимо любовных писем и стихов у вас еще и друзей много, мужчин, с кем это у вас переписка по имени Лев РЫ.

— А!.. Это мой школьный товарищ, он сразу же после школы уехал жить в Минск.

...Левушка, мой золотой, дорогой, моя умница, он сам не писал и запрещал мне писать о чем-нибудь серьезном, наши письма похожи на французскую светскую хронику, с анекдотами, с юмором...

— А вы не встречались с этим Львом РЫ за эти годы ни разу?

— Как-то виделись, когда я оказалась в Москве, и он приехал из Минска.

— А в студенческие годы вы с ним не встречались?

— Нет.

— А в каком институте он учился?

— Не знаю.

— Тогда ведь многих студентов арестовали за антисоветчину...

Соколов смотрит на меня не отрываясь. Дьявол. Господи, спасибо, что ты создал сердце железным.

Соколов опустил глаза к письмам... это же явный намек... он знает все о нас с Левушкой... такой же намек, как с пощечиной Абакумову.

Отбой. Допрос.

Подписываю протоколы, и все как будто не со мной... проплывает мимо, сосредоточиваю сознание на протоколах: «бей грузин» и «коммунисты напоминают фашистов», чтобы в забытьи их не подписать, теперь смысл слов доходит до меня не сразу, откуда-то издалека, из глубины, медлю с ответами, чтобы нечаянно не сказать, чего нельзя. Волочусь на допросы, как калека.

— Как это вы смели с вашими куриными мозгами критиковать постановления правительства в газете?!

— Я не прочла в своей жизни ни одной газеты.

— Это что-то новенькое! Это почему же?

— У Мамы начиналась мигрень, когда она видела в руках у женщины газету, она считала это неприличным.

Соколов вытаращил на меня стекляшки.

— Ну, а кто страной-то правил, какой верховный орган, вы хоть знаете?!

— Да, конечно. ЦК партии.

— Вы что, нарочно дурочку из себя валяете? Это надо же дожить до таких лет и ничего не знать! Да вас надо по улицам водить напоказ, как слона! Да за одно это вам можно впаять двадцать пять лет!

Я вспомнила про Верховный Совет и поправилась, про ЦК я ему ответила автоматически, в доме царили эти две буквы: все что ни делал Борис, было по указанию ЦК, вызовы среди ночи из ЦК.

— Так что же, вы в политике вообще не смыслите?

...Может быть, он прав, может быть, я от страха и непонимания действительно, не играя, превратилась в дурочку...

Соколов что-то читает.

— Вот читаю поэмы Горбатова, посвященные вам, о его любви к вам рассказывают легенды.

Молчу.

— А как, по-вашему, Борис мог бы вас предать?

...Слова, сказанные в Переделкино о том, что он пойдет за мной на край света, Борис повторял потом еще много раз...

— Нет, никогда.

— Горбатов вам изменял?

— Нет.

...И вдруг вспомнилась поразившая меня сцена с Костей: он первым получил квартиру, переехал из гостиницы и устроил новоселье, Валя была где-то в отъезде, я пошла, зная, что у него будет много народа, и когда мы компанией уходили, Костя, не ища предлога, не очень-то стараясь скрыть, оставил у себя ночевать жену нашего общего знакомого, все это в разгар его любви к Вале...

— Ишь ты. Такая доверчивость похожа уже на глупость, вы знаете о существовании его последней поэмы, посвященной вам, написанной совсем недавно?

— Не знаю. Борис пишет стихи только ко дню моих именин...

— Ну вот он и сочинил эту поэму к будущим вашим именинам, они ведь скоро.

— Нет, я не знаю.

— А вот ваша Ядя знает!

...Если поэма не ложь, а действительно существует, как она могла попасть на стол к Соколову, обыска у Бориса быть не могло, он депутат, откуда Ядя может знать о ней, с Ядей Борис никогда ничем не делится, почти не разговаривает, не любит ее, рад, когда она исчезает домой, неужели и она лазила по столам, как Келлерман, почему не сказала мне ни слова...

— Хотите почитаю?

Соколов читает отвратительный, лживый, подлый пасквиль, он остановился.

— Ну и так далее, и тому подобное, и все в том же духе, поэма длинная... вам, наверное, достаточно и того, что я прочел.

— Борис такого написать не мог!

— Это почерк Горбатова?

— Да. Может быть, Борис переписал чей-то пасквиль, ко мне он никакого отношения не имеет!

— А Горбатов вам рассказывал, что он был троцкистом?

Заставила лицо выразить крайнее удивление.

— Это невозможно. Более чистого коммуниста представить трудно.

...В голове история, произошедшая с Борисом и с женой члена правительства Серебрякова, которого потом расстреляли как троцкиста: жена Серебрякова — писательница — пригрела Бориса, когда Борис появился из Донбасса как молодой, начинающий талант, начала с ним флиртовать и пригласила домой в отсутствие мужа. Борис в одежде и сапогах полез к ней в постель, но она отослала его в ванную комнату, в которой Борис потерялся от роскоши, а когда вышел из ванной, свет был погашен, он услышал шепот, пошел на него и оказался в облаке запахов, кружев, потерялся совсем и был позорно изгнан. Тогда я, слушая это все, с горечью вспоминала свою первую брачную ночь с Борисом. Об этом здесь рассказывать нельзя, видимо, Борис потом встречался с этой Серебряковой, она тогда была хозяйкой литературы, и Борис вдруг, будучи вообще никем, стал секретарем РАППа, какой-то рабочей группы писателей, а потом так же странно исчез опять в Донбасс. Почему Соколов сказал Горбатов, а не товарищ Горбатов?..

— Вы знали, что югославы готовят антисоветский переворот?

— О перевороте я вообще ничего не слышала.

— А как же, по-вашему, назвать то, как они нас продали?

Целовались, миловались, кончали у нас военные академии, ваш Тито целовался с товарищем Сталиным, и вдруг на тебе! Сколько волка ни корми, а он все в лес смотрит! А Горбатов пригласил чуть не всю академию на прощальный ужин, и Горбатов ничего не говорил вам, ничего не знал, не предвидел.

— Если бы Борис что-нибудь предвидел, а тем более знал, он никогда, никого не пригласил бы, и приглашал он потому, что ему велело какое-то высшее начальство.

— А почему это вы со своими мужьями были на «вы»?

— Не знаю, что вам ответить на этот вопрос.

— Утонченная натура, исключительность! А дура дурой! Почему это вы не захотели идти расписываться с Борисом, когда вышел закон, и вот теперь ваш брак недействителен!

Молчу. Увели.

Мечусь по камере при мысли о доме: если Борис арестован, что будет с детьми, с Мамой, а вдруг и Маму арестовали? Зачем Борис выбросил мой браунинг, если он что-то предчувствовал, почему не сказал мне, почему метался по квартире в день моего ареста, а потом без конца звонил, зачем арестовали Ядю?.. Юрку?..

Отбой. На допрос.

— Интересное все-таки узнаешь о человеке! Вроде как будто и чистоплотная с мужчинами, и любовь ей подавай, а как же это вы в пятнадцать лет трахались со старым жидом в какой-то подворотне? Это что, тоже сплетня? Нет уж, на сей раз это, как вы говорите, даже не донос, а точные показания, протокол! Будете отрицать, устрою очную ставку.

— Я вышла замуж девушкой.

Соколов вскинул на меня глаза.

— Что же, этот человек врет?

— Просто этот человек от безумия, от подлости, от страха говорит сам не понимая что.

— И вам даже не интересно, кто это?

— Нет. Зачем вы делаете из меня то антисоветчицу, то потаскуху?..

— А это не вашего ума дело! Что хотим, то и делаем! Это же лучше, если вы и скомпрометированы! Пусть все знают, какая вы на самом деле!

...Больше не могу, закричу, застенок, ублюдки, которых человечество будет проклинать! Грязные убийцы!!

— Почему не подписываете остальные протоколы?

— Я с ними не согласна, в них неправда.

— Это не важно, важно, что есть свидетели.

— Они ложны.

— Тоже не важно! Важно, что был разговор!

Ольга в тридцать седьмом году не подписала протоколы, и ее под утро, когда город начал просыпаться, выбросили в каком то дворе, только ее били, следователь пришел прямо в камеру и бил ее беременную ногами по животу, был выкидыш, неужели и меня будут бить.

— Я эти протоколы не подпишу.

— Подпишешь, сука...

Ругань хлещет. Вошли двое надзирателей и потащили под руки в камеру. Я погибаю! Прислонилась к стенке, приказали отойти, сидеть не могу, ходить не могу.

Отбой. Допрос.

Самарин. На столике лежат те же протоколы, ручка.

— Ну сколько будешь... Подписывай!

От крика звон в голове.

— Я подписывать не буду.

Он вскочил, подлетел вплотную, замахнулся.

— Ладно тебе! Подписывай, проститутка.

Кулак пролетел мимо глаз. Притащили в камеру.

На следующую ночь сидит Соколов.

— Ну что, опомнились? Пришли в себя? Подписывайте — и к стороне.

— Я подписывать не буду.

— Тогда поведем вас в подвал пороть!

— Я покончу с собой.

— Дудки! Ишь ты какая умная! У нас это не получится.

Привели в камеру приказали одеться на улицу, выводят в тот же колодец, в который привезли, задохнулась от воздуха, наверху клочок синего неба, фургон «овощи, фрукты», автоматчик запихивает в заднюю дверь фургона, значит, смерть, так и будет, в фургоне кромешная тьма, от страха тошнит, остановка, фургон подогнали к какой-то железной двери, спускают по крутой, узкой, осклизлой лестнице в подвал, железная дверь, с той стороны кто-то разглядывает меня и автоматчика в глазок, скрежещет замок, надзиратель в тулупе до полу принимает меня, дверь захлопнулась, полутьма, могильный холод, камера номер 3.

— Раздевайтесь до рубашки.
— Я не ношу рубашек.
Дверь захлопнулась, приносят отвратительную рубашку, грязные тапочки.
— Раздевайтесь до рубашки.
Уносят мои вещи, камера захлопнулась. Если будут пороть, покончу с собой. Начинаю замерзать. Где я? Ехали долго. Может быть, это и есть подвал той знаменитой Лефортовской тюрьмы. В могильной тишине слышу какой-то тихий, однотонный звук, как будто мотора рефрижератора, стены покрываются изморосью. Я в холодильнике. Двигаться, прыгать, танцевать, чтобы не замерзнуть, — это глупо и смешно, они же до конца замерзнуть не дадут. Согревание только продлит муки. Ни рук, ни ног не чувствую. Камера — квадратная коробочка, в углу крошечный откидной треугольник, сесть на него, так, чтобы поднять от пола ноги, невозможно, соскальзываешь или примерзаешь спиной к стене, скрежещет замок.
— Отбой.
Как в боксе, надо откинуть щит, руками уже не владею. Скрежет замка, надзиратель откидывает щит, хочу заглянуть ему в лицо, никогда не видела человекозверя, наверное, комсомолец, закутан в тулуп, лицо прячет в поднятом воротнике, упала на щит, упала в сон, очнулась от боли, нога примерзла к железной скобе, скрепляющей доски, уместиться между скобами невозможно. Вскочила. Двигаться, двигаться, конечно, я не умру, но буду изуродована. Папа, неужели и ты перенес все это... как же ты, пожилой уже... спасибо тебе, что ты воспитал меня спортсменкой... и голос Папы: «Держись, держись, моя девочка, умереть не дадут». Конечно, они наблюдают в глазок за степенью обморочности. Хорошо, что Соколов не повел меня пороть, замерзнуть лучше.
Еще жива, губы не шевелятся. Иней на стенах то спадает — тогда тихо, то опять гудит мотор, и стены в инее. Открылась камера, надзиратель внес хлеб и кружку холодной воды, сколько же прошло времени?.. Отбой, значит, ночь... еда, значит, день.
— На допрос.
Надзиратель принес платье. Маленькая комната. Самарин. Те же протоколы, ручка.
— Ну что, будем подписывать.
— Нет.
— Дура! Тварь!..
Опять замахнулся, опять кулак просвистел мимо лица, задев кончик носа, это их прием, держаться, держаться. Карьера Самарина — с одной звездочкой топачом, как тот тогда после ареста Папы у железных ворот Лубянки, потом две — в справочном окне, теперь здесь исполняет все кровавые грязные дела, это уже четыре звездочки... Соколов стал подполковником этим же путем, а, может быть, нечаянно, не рассчитав, кого-то и прибил на допросе... И сразу через две звезды...
Приказал увести, отогреться не дал.
Слышу, как открывают камеры, вносят хлеб и ледяную воду, значит, я здесь не одна, услышала тихий мужской стон...
— На допрос.
Ноги совсем протезы.
Соколов.
Та же комната, протоколы, столик не у двери, а у стены комнаты, Соколов улыбается, смотрю ему в глаза.
— Как дела?
— Хорошо.
Звука нет, шевелятся губы.
— Походочка-то у вас уже не та, нету той прежней, идете, как на протезах! Это почему же? И спать вам теперь никто не мешает! Высыпаетесь!
Плюнула ему в лицо. Расхохотался.
— Не долетит, силенки-то уж нет! А за это я тебе еще поддам! Что, совсем уж спятила? От меня ведь зависишь! Что хочу, то и сделаю! Я сейчас для тебя весь мир! Ну, ладно, подписывайте, и все добром закончим!
...Кости, мои кости, их не ломают, их выкручивают, выворачивают и всю меня начинает корежить — Соколов посадил меня к раскаленной голландской печи, я начала оттаивать...
— Что, больно? Подпишите, и все кончится, а то ведь на днях вашей любимой дочери исполнится шестнадцать лет, мы и ее арестуем вам в подмогу...

Лежу на досках в платье, рукав засучен, запах лекарства, делали укол, сразу же заскрежетала дверь, надзиратель в тулупе приказал снять платье, встать не могу, кружка воды, хлеб. Отбой.

Скрежет двери, надзиратель принес одежду и мою шубу, вытащил из подвала наверх, прямо у двери тот же фургон «овощи, фрукты», небо черное, ночь.

Моя камера на Лубянке, светлый, теплый рай.

— На допрос.

Притащили, посадили, столик стоит посередине комнаты, протоколы, ручка, Соколов взволнован, злой, ходит по комнате.

— Ну-с, так и не будем подписывать?!

Мотаю головой, голоса нет. Ходит, ходит и вдруг подходит ко мне вплотную, так, что я почти касаюсь лбом его мундира, и как-то странно, внятно, но тихо, как будто нас могут услышать, увидеть, говорит:

— Умная, умная, а дура!

В голову ударил дикий женский вскрик из коридора, Соколов наклонился надо мной.

— Надо подписывать, нечего из себя корчить Зою Космодемьянскую, не таких козявок, как ты, ломаем, маршалов ломаем, которые уже видели смерть в глаза! Какая разница говорила ты что-нибудь или не говорила! Здоровье надо сберечь, дура! Подписывай, и скорее в лагерь на воздух, там можно выжить, твой идиотский героизм — писк мышонка при взрыве!

И сразу же отскочил от меня.

В комнату быстро вошло несколько военных, курят, все в дыму, лица рассмотреть невозможно, прямо передо мной стоит, расставив ноги, тот с большим животом начальник, полковник Комаров, комната плавает, курить начали в лицо, Самарин, еще двое или трое, матерная ругань оглушает, кричат мне в уши, замахиваются, схватили за локоть, подписываю я в тумане, сидящая на стуле посередине комнаты, полковники, подполковники, зачем я здесь, кто приказал, смешно.

Я в камере, около меня кто-то в белом халате, укол, хочу спать, спать, спать, не поднимают, не трогают, сама открыла глаза, надзирательница внесла миску с кашей, кипяток, сколько же я спала... скорей пить, двинуться, поднять чайник не могу. Ничего себе меня отработали, увидела свое отражение в оконном стекле и отшатнулась.

Продолжение следует

Симона Синьоре

Ностальгия теперь не та

Глава 4

Симона Синьоре. Пьеро Превер первым из Преверов возвратился в Париж. Он привез сценарий Жака, который назывался «Прощай, Леонар», где под именами персонажей «пристроились» все беспаспортные из кафе «Флор».

«Звездами» в этом будущем фильме были Шарль Трене[1], очень страдавший оттого, что ему предстояло играть актера, Брассер и Каретт[2], а главной героиней — Жаклин Бувье, женщина очаровательная, красивая и смешная. В фильме было много небольших ролей — персонажей, представлявших самые различные профессии и занятия, что так любит Жак: Блэн играл цыгана, как и Вицорис, греческий троцкист, скрывавшийся в Париже. Я изображала цыганку, кудрявую и в очень красивом платье. Я не произносила ни одного слова, только плела корзины. Робер Сипион — он тогда еще не составлял кроссворды для «Нувель обсерватер» — был ассистентом и играл плантатора из Хайфы.

В съемочной группе был ассистент оператора по фамилии Марешаль. Одна половина лица у него была потрясающе красивой, вторая полностью изуродованной. Красота и уродство. Память об Испании. В фильме «Надежда»[3] Марешаль был героем одного из эпизодов.

Фильм снимался в Даксе, на юго-западе Франции. Стояла прекрасная погода, мы работали на одном дыхании. А главное, здесь разгуливали все завсегдатаи кафе! Фантастическое везение — ты молода, находишься среди этих людей и снимаешься в фильме, где нет разницы между статистами, актерами, техническим составом и «звездами». Брассер и Каретт все время рассказывали всевозможные истории. Каретт начинал, Брассер хохотал от души, а сам в это время обдумывал следующую хохму. При деньгах был только Трене. Он покупал для нас ветчину, на которую мы жадно набрасывались. Ассистентка Витта допекала его, потому что он говорил «тра*н*вай» вместо «тра*м*вай», а она его поправляла. Мы усаживались с ним на траву, и Шарль при нас сочинял песни. Сочинял он их по десятку в день и тут же забывал. Был среди нас и цыган — самый настоящий — конечно же, кузен Джанго[4], звали его Камамбер, и он играл на гитаре. Трене начинал напевать мелодию, он тут же подхватывал ее на гитаре.

Возвращались из Дакса все вместе поездом, я ехала в одном купе с Кареттом, его женой Нинеттой и Марешалем. Через полчаса поезд остановился в открытом поле. Немецкая полиция. Контроль. Документы. Каретт достает удостоверение личности, Нинетта тоже. Фрицы уставились на Марешаля: разбитая физиономия внушает уважение, они щелкают каблуками и возвращают Марешалю удостоверение. Мое удостоверение все еще на фамилию Каминкер. У немецких парней толстая книга, похожая на словарь, и они начинают искать, нет ли там фамилии Каминкер. Все это продолжается безумно долго,

---

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, N 9, 11; 1994, N 1.

Напоминаем читателю, что книга Симоны Синьоре написана в форме ответов на вопросы французского литератора и журналиста Мориса Понса.

[1] Шарль Трене (род. в 1913 году) — шансонье, поэт, композитор.

[2] Пьер Брассер (1905 — 1972) — известный киноактер, поэт и драматург. Жюльен Каретт — актер театра и кино.

[3] «Надежда» (другое название: «Земля Теруэля», 1937 — 1938) — фильм Андре Мальро. Вышел в 1945 году.

[4] Джанго Ренхарт (1910 — 1953) — гитарист и композитор.

казалось, чуть ли не час. Нинетта и Каретт изучали пейзаж за окном. Марешаль не спускал с меня глаз, осторожно держал меня за руку... Фрицы раскрыли второй словарь. Потом захлопнули его, вернули мне удостоверение и вышли. Мы не обменялись ни словом, я даже не успела сказать «Уфф». Марешаль улыбался мне, я улыбалась ему.

Прошло несколько месяцев, и тут я узнала, что произошло с Марешалем, который внезапно исчез из кино. Он ушел в партизаны и, как мне рассказали, погиб в Веркоре. Случилось это из-за английского парашютиста, который прятался в тех местах и, должно быть, проявил неосторожность. Немцы схватили обоих и расстреляли на месте. После этого спустились в ближайшую деревню и сказали жителям: «Там, наверху, два трупа. Похороните их». Крестьяне похоронили и на могилах написали только: «Блондин» (англичанин) и «Брюнет» (Марешаль).

В тот вечер на перроне вокзала Аустерлиц меня встречал один человек. В кино так часто использовали сцены встречи на вокзале, что, рассказывая об этом, я боюсь показаться банальной. Но ведь эти эпизоды действительно невероятно выразительны и красноречивы. Робость, чистота, неловкость мужчины и женщины, которые встречаются после трех недель разлуки, при том что их роман начался за три дня до разлуки, и вот каждый из двоих все три недели только и спрашивал себя, думает ли он (она) обо мне. Это действительно хорошо сыграть... но лучше пережить самой. Так думали друг о друге он и она, то есть Ив Аллегре и я, и так началась наша совместная жизнь, которая продолжалась шесть лет...

— *Он уже был режиссером, когда вы встретились?*

Симона Синьоре. Был, но так как его единственный фильм сгорел в лаборатории, для профессионалов с Елисейских полей он оставался братом Марка[5], ассистентом... В кафе «Флор» он был Ивом. Бывший член группы «Октябрь», он сделал очень милый короткометражный фильм, который назывался «Затраты и прибыль, или История одной картофелины»[6]. Ив был одним из четырех или пяти молодых людей, работавших в Барбизоне секретарем у Троцкого. В семье на Ива смотрели косо. А на меня вообще никто не смотрел, за исключением нежно любимой мною Надин Вожель, бывшей в то время женой Марка. Мои отношения с семейством Аллегре свелись только к дегустации гусиной печенки, украденной в то утро из консервных запасов сестры Аллегре, проживавшей на четвертом этаже великолепного дома постройки XVIII века, преимущество которого было в том, что он располагался как раз напротив кафе «Флор». Аллегре усадил меня перед чашкой кофе с сахарином, сказал: «Пойду посмотрю, как они там», — пересек бульвар Сен-Жермен, вернулся через десять минут, украдкой извлек из кармана консервную банку, тут же снова спрятал ее и промолвил: «Они все чувствуют себя хорошо». Мне приятно было слышать, что они чувствуют себя хорошо, потому что я предпочитаю, чтобы люди чувствовали себя хорошо, даже если я их не знаю. Я их не знала, они не знали меня, и все мы были очень деликатны. Ни рождение в 1945 году моего первого ребенка, ни его смерть спустя девять дней, ни рождение Катрин в 1949 году ни разу не вывели их из состояния столь естественной для них деликатности.

В 1949 году уже был мир, но ограничения продолжали действовать. На шестом месяце беременности я однажды утром весело отправилась в мэрию, находившуюся на площади Сен Сюльпис, чтобы получить полагающиеся мне дополнительные талоны на масло и молоко. Проходя мимо комиссариата полиции, расположенного на первом этаже здания, я вновь вспомнила о мартовском вечере 1944 года, когда, попав в облаву, мы с Аллегре провели там несколько часов, и подумала: «Как нам повезло! Какое счастье, что все это кончилось!» Я действительно была в очень хорошем настроении. На мне было красивое пальто в клетку, сшитое из одеяла... На третьем этаже был большой зал с окошками, за которыми восседали дамы, выдающие талоны. Они были в шляпах, они были обладательницами сокровищ и подавали нам милостыню. А мы, пузатые тети, стояли в очереди и пытались на глаз определить, кто на каком месяце. Когда подошла моя очередь, дама-патронесса сказала: «Предъявите свидетельство о браке. — «У меня нет свидетельства о браке». «Тогда ее запишем как мать-одиночку», — прозвучало нарочито громко — так, чтобы слышали все. Поскольку я не была ни соблазненной и покинутой, ни неврастеничкой,

---

[5] Марк Аллегре (1900 — 1973) — старший брат Ива, известный режиссер довоенных и послевоенных лент «Жюльетта», «Мария Шапделен», «Демоны полуночи» и др.

[6] Фильм 1932 года.

я ответила: «Да, мать-одиночка» — с улыбкой, подразумевающей: «И молодая, и счастливая! А тебя, старушенция, я в упор не вижу!» Последующие месяцы превратились для нее в игру. Она выискивала мое клетчатое пальто, которое я нарочно надевала в предвидении спектакля... И еще до того как подходила моя очередь, она, через головы стоящих впереди меня женщин, громко кричала мне: «Ну что, вы опять без свидетельства о браке?» На что я ей: «Да! Все еще мать-одиночка!» На восьмом месяце я потребовала у нее талоны на шерсть для детского белья. Это ее, видимо, очень озадачило. Она пошепталась с кем-то из служащих, склонилась над папками и наконец протянула мне несколько бесценных талонов. Я тут же ринулась на улицу Сен-Сюльпис, в галантерейный магазин, расположенный между лавками, торгующими религиозной литературой. Весьма пожилая галантерейщица взглянула на талоны, потом на мой живот, затем надолго скрылась в глубине лавки и наконец возвратилась с мотками шерсти цвета... хаки! Шерсть этого цвета свободно продавалась в годы войны для вязки шерстяных шлемов, но, по-видимому, война продолжалась недостаточно долго — запасы шерсти не иссякли.

Я поблагодарила галантерейщицу, забрала талоны, снова поднялась на третий этаж мэрии, вернула талоны мадам Фишин де Флервиль Розбург и сказала ей: «Я не знаю, будет у меня девочка или мальчик. Я хочу голубую, розовую или белую шерсть, во всяком случае, я не хочу с первых дней одевать своего ребенка как солдата». На этой красивой реплике я покинула мэрию шестого округа.

Спустя несколько лет я с большим волнением переступила порог этого учреждения в сопровождении Монтана, чтобы присутствовать на вручении премий ученикам школы на улице Дю Жардинэ. Катрин получала почетную премию за прилежание и успехи в первый год пребывания в детском саду.

— *Катрин поняла, почему она родилась от неизвестного отца?*

Симона Синьоре. Поскольку в моей истории злые персонажи не участвуют, она, конечно же, поняла. Когда я встретила Аллегре, он был женат, и у него был ребенок. Два года он жил отдельно от жены, он любил меня, я любила его, но никогда не помышляла о разводе. По закону в то время женатый мужчина, уже имеющий одного законнорожденного ребенка, не мог признать внебрачного ребенка. Так что Катрин не только поняла, ей даже понравилась моя история, в которой была задействована и она сама.

Насколько могла, я была хорошей матерью. Я не была для нее такой матерью, какой была для меня моя мать: я не из тех, которые будят своего ребенка по утрам и укладывают спать вечером, — при нашей профессии это невозможно. Когда я говорю, что была в большей степени матерью для моих братьев, чем для собственного ребенка, это абсолютная правда.

Мне исключительно везло: когда меня не бывало дома, меня заменяли идеальные женщины, которых я любила, потому что они любили моего ребенка, мой ребенок любил их, и я никогда не ревновала. Мне повезло еще и потому, что моя невестка Эльвира была для Катрин второй матерью, она и сейчас ей мать. Катрин никогда не знала, что такое родная мать, не считая трех первых недель ее жизни, когда я кормила ее грудью. С молоком, которое она поглощала через каждые три часа, были связаны панические чувства; почему она весит на один грамм меньше, чем вчера?» А вдруг расстегнутся английские булавки и уколют ребенка?! Движения губ принимались за первую улыбку, пока молодой доктор не объяснил, что это, скорее всего, легкие колики... В общем, все, как у всех, что говорить!

Как-то утром, заготовив на всякий случай бутылочки с молоком, я отправилась на пробы для первой в моей карьере по-настоящему большой роли. Я наивно думала, что успею сделать пробы между двумя кормлениями. Платье, которое я одолжила у подруги, было пропитано молоком, которому как раз настало время стекать в горлышко моей красавицы. Я вернулась домой через пять или шесть часов. К этому времени Катрин уже высосала свою первую бутылочку, так наступили перемены и в моей, и в ее жизни.

Через три недели у нее была уже не та мать, которая кормила ее грудью. Когда после серьезного отбора из десяти претенденток иностранцы приглашают вас на большую роль, вы перестает быть настоящей матерью. Вы становитесь профессиональной актрисой, а ваш грудничок становится актерским ребенком. Если родители-актеры хоть немного обладают чувством собственного достоинства, они не пускают репортеров в комнату с младенцами, поскольку интервью обычно делаются по воскресным дням, когда актриса, завершив рабочую неделю, наконец возвращается к своему ребенку. Она его нянчит, но параллельно думает о сцене, которую ей предстоит играть в понедельник, и ее страшит

этот перерыв в воскресенье. Нянча, она все время заглядывает в текст. А глядя на ребенка, она замечает то новое, чему он научился за неделю. И спрашивает себя, не пропустила ли она что-то. Но так как в понедельник ей очень приятно снова оказаться в своей временной семье, она больше не терзает себя, плохую мать, угрызениями совести.

Катрин, моя дочь, она же дочь Аллегре, в три года ставшая также дочерью Монтана, щебетала на коленях у Жерара Филипа, позволяла Жаку Беккеру мазать больное место жидкостью Кастелани, заставляла Клузо готовить с нею уроки, заданные ей на каникулы. Она, родившаяся в этом мире, ничего не знала о годах неудач, тревог и страха. Осваивая ремесло дочери актрисы, что она сделала великолепно, Катрин была вынуждена преодолеть массу препятствий, но не тех, которые преодолевают претенденты из семей, не имеющих отношения к кино. Трудно быть дочерью или сыном актера, в этом заключено много несправедливостей, вы можете спросить об этом у Роми Шнайдер, Джейн Фонда, Клода Брассера да и у самой Катрин... Хорошо, но я забежала далеко вперед, ухватившись за шерстяную нитку цвета хаки! Это, безусловно, потому что мне не терпится приблизиться к 6 июня 1944 года...

— *За последние месяцы оккупации ничего не произошло?*

Симона Синьоре. Произошло столько, что мне не хватило бы и четырехсот страниц, чтобы рассказать обо всем. В последние месяцы каждый день что-нибудь да происходило. Начиналось до рассвета и заканчивалось перед рассветом на следующий день, если вы, конечно, к этому времени оказывались дома. И это касалось абсолютно всех, включая коллаборационистов, которые чувствовали, что их праздник на исходе и, одновременно, что крах немцев близок. Посыпались предупреждения. Схватить могли каждого, и не за какой-то особенный поступок, а просто так, чисто случайно. Все мужчины, достигшие возраста явки в СТО[7], любыми способами подделывали документы. Законопослушные семьи, которым в первые годы оккупации даже нравился этот порядок и «трепка», в которых Франция так нуждалась... вдруг обнаружили, что немцы — дикари, потому что их родного сыночка кто-то схватил при выходе из здания Парижской школы политических наук.

В квартале снова появились люди, на время куда-то исчезнувшие. Они покинули деревни, где проживали долгие месяцы под вымышленными фамилиями, считалось, что в большом городе спрятаться легче: бакалейщики, прислуживавшие полиции, стали раздражительными и с подозрением изучали фамилию, начертанную на продовольственной карточке. Ощущалось приближение конца, но всюду была рассеяна паника: вдруг не доживешь до конца просто потому, что по глупости пошел за хлебом. Могу себе представить, каково было настоящим героям.

— *А у вас были контакты с движением «Сопротивление»?*

Симона Синьоре. Давайте условимся, что понимать под словом «Сопротивление»... Я бы солгала, если бы выдавала себя за участницу Сопротивления. Я называю участниками Сопротивления тех, кто действовал совершенно осознанно. Лично я не совершила ни одного героического поступка. Я никому не причинила зла, что уже не так плохо. Уже потом я поняла, что была довольно часто, сама о том не подозревая, в чем-то замешана... Мне поручали какие-то дела, о сути которых я ничего не знала. Я рассказывала вам о тете Клер, у которой я жила в Ванне в 1939—1940 годах. В июне 1941 года ее сын Жан, мой товарищ, был арестован немцами в Нанте. Тетя Клер просила меня приехать в Ванн, но по дороге сойти в Нанте и взять в одной из гостиниц два чемодана. В чемоданах, как мне было сказано, находились белье, книги и вещи Жана. Когда я приехала в Ванн, чемоданы открыли: в одном были бумаги, в другом патроны.

Если бы я знала, что везла боеприпасы, я была бы героиней. Но я делала это в полном неведении, что сейчас меня даже пугает. Помню, как мы паковали эти патроны в небольшие свертки и ходили топить их в реке.

Тетя Клер погибла в Равенсбрюке. Я нет. А могла бы. Встретиться на набережной Вольтера с Жаном Пенлеве, который, не останавливаясь, бросает Аллегре: «Привет, ты меня не видел», а потом узнать, что Пенлеве один из руководителей подпольщиков, все же не означает участвовать в движении Сопротивления. Приютить на ночь Жежера, который без четверти двенадцать говорит, что слишком устал, чтобы идти домой, хотя живет совсем рядом, и в семь утра найти на столе короткую записку: «Спасибо, привет, до скорого», а после Освобождения увидеть его в форме полковника войск

[7] СТО — Служба принудительных работ, созданная немцами во время оккупации.

Ф.Т.П.[8], руководившего операциями во всей западной части Франции, также не означает «сопротивляться». Тайком съехать из отеля ресторана, принадлежащего коллаборационисту, оставив там огромное знамя, не означает сопротивляться. Сесть вечером 6 июня, в день высадки[9], на поезд, который увезет вас в деревенскую глушь, подальше от Парижа, конечно же, тоже не сопротивление. Тем не менее, это называлось «уйти в маки», то есть в подполье. Мы жили в Сапиньере — в большом, много лет пустовавшем доме в местечке Шарм-ля-Гранд, в департаменте Верхняя Марна, сохранившем следы пребывания шестерых детей пастора Аллегре во время каникул в 20-е годы. Я не знала пастора Аллегре, он умер давно. Дом был заброшен, но чувствовалось, что его хозяин был добр и великодушен. Во всяком случае, в небольшой деревушке он оставил у всех прекрасные воспоминания. На первых порах «подпольщиками» были Серж Реджани, Жанин Дарсе, Аллегре и я.

Ни у кого из нас не было ни гроша. Питались мы главным образом салатом, который рос сам по себе там, где когда-то был огород. Местные крестьяне находили, что у сына пастора странные друзья. Мы ездили за провиантом на велосипеде. Визиты сопровождались двухчасовыми беседами с крестьянами, которым особенно интересно было знать кто эти дамы: раньше их здесь никто не видел, и мужчина с итальянским акцентом, заходивший в табачную лавку. Иногда мы добывали яйца, а однажды нам досталось довольно много муки, чтобы мадам Реджани приготовила макароны с сыром под названием «Долой Муссолини!»

Мы слушали радио. В очень старом атласе мы на карте России обвели контуры СССР. Отмечали освобожденные русскими города. С Западным фронтом было легче. Города Сен-Ло, Кан и Эвре были нам знакомы. Освобождение Парижа мы пережили в Шарм-ля-Гранд по радио. Мы смеялись, плакали, обнимались, злились, что не в Париже, взволнованно слушали звон колоколов Нотр-Дам из Парижа, а из-за «Марсельезы» Руже де Лилля, которая все время звучала по радио, чуть не разыгралась драма. Казалось, когда ей звучать, если не в этот день?! Серж «Марсельезу» терпеть не мог. Каждый раз, когда он слышал «Марсельезу» в своем квартале, ее распевали негодяи, дразнившие его «макаронником». Мы же превратились в откровенных ура-патриотов и слушали без конца наш гимн и даже распевали его, выделяя революционный смысл первого куплета (второй, как известно, никто не знает). Конец этого чудесного дня был несколько омрачен чувством горечи: ведь немцы все еще были здесь. Теперь уже не по атласу, а по карте нашего департамента можно было следить за ходом второй мировой войны. В нескольких километрах от нас, в Шалоне, шли решительные бои. Слышались артиллерийские залпы. В соседней деревне немцы перед уходом неожиданно устроили резню. Мы начали думать, что, вероятно, было бы лучше не уходить в эти самые «маки». Ведь тем, кто в Париже, сейчас так хорошо. На рукавах у них повязки франтиреров, и парижская полиция больше никому не угрожает. Ее даже наградили орденом Почетного легиона.

Однажды утром ребята отправились за провиантом, а заодно и узнать новости. Мы, женщины, занялись между тем уборкой.

Выбивая пыль из тряпки из окна второго этажа, я увидела возле усадьбы странную машину, которая описав восьмерку, удалилась. Мы услышали равномерный гул. Кинулись втроем к дороге, находящейся слева и скрытой от нас деревьями. Странная машина была там. Это был первый джип. А гудела, оказывается, танковая колонна. Шел дождь, было, наверное, около одиннадцати утра. Стоявшие у машины парни жевали что-то оранжевое, похожее на пирожки, они были загорелые, красивые и не имели ничего общего с зигфридами. Они были похожи на Гэри Купера, Муни Спенсера, Джона Гарфилда, Доналда Дака. Они смеялись, увидев как среди крестьян появились трое гермафродитов, переодетых парнями и говоривших по-английски.

— *Почему гермафродитов?*

Симона Синьоре. Потому что мы коротко постриглись, разоделись в форму американских солдат образца первой мировой войны, которую откопали на чердаке. На нас были даже высокие ботинки на шнурках! На проселочной дороге вблизи маленькой деревушки мы выглядели по меньшей мере странно. Четырех американцев мы привели домой. Мы вели с ними светскую беседу, ожидая возвращения ребят, которых мы хотели сразить нашими

---

[8] Ф.Т.П. — буквально: «Франтиреры и партизаны», организация, состоявшая во время войны из партизанских войск («Франтиреры» — буквально: «Свободные стрелки»).

[9] 6 июня 1944 года союзные войска высадились в Нормандии.

мирными «трофеями». А они, уложив свои велосипеды в задней части «доджа», привели еще четырех, которых встретили по пути в деревню. Говорили обо всем, о чем не могли говорить четыре года. Жив ли Луи Армстронг. Да, а вот Кэрол Ломбард[10] умерла и Гершвин умер. «Диктатор» и «Унесенные ветром» хорошие фильмы? Кларк Гейбл — полковник! «А что вы ели такое оранжевое?» — «Рацион К. Хотите попробовать?» — «Еще бы». Рационы К. оказались для нас такой же диковинкой, как и побрякушки, завозимые некогда чужеземцами в страны, богатые золотом. С той разницей, что здесь обмена не было... Но лица аборигенов выражали восхищение оригинальностью промасленного, непромокаемого, огнеупорного пакета размером с блок сигарет, содержащего все, что может насытить солдата, доставить ему удовольствие, освежить и придать силы. Помимо пачки с пятью сигаретами и небольшой книжки туалетной бумаги, на упаковке каждого из продуктов — будь то паштет, сыр, сок лимона в порошке, шоколад, леденцы или жевательная резинка — был сопроводительный лист с указанием точного процента витаминов и калорий, жизненно необходимых американскому гражданину. Производители паштетов, сыров, фруктовых соков и всего остального полагали, что американские парни должны твердо знать, что они, производители, вносят свою лепту в военные расходы. Поэтому их фамилии указывались на упаковке.

Нам было очень приятно снова увидеть красно-зелено-белый круг на маленьких копиях пачек сигарет «Лаки Страйк», мы с восторгом делали лимонад без лимона, для кофе нам не понадобилась кофемолка — это был не эрзац, а настоящий кофе. «Гэри Купер» был на гражданке пастор и, конечно же, заметил в столовой аналой. Доналд Дак был коммунистом, он верил в коммунизм наивно и свято. Он бывал в Москве. Аллегре тоже. В каком году? Нет, Аллегре был позже. Мадам Реджани, передавая гостям фужеры с шампанским, путала «сенк ю» с «данке шен»...

Американцы пробыли в деревне несколько дней. Они стояли лагерем, но большую часть времени проводили у нас, потому что мы говорили по-английски, у нас было весело, мы знали их музыку и культуру. В день отъезда они сделали нам подарки: пятитонный грузовик «ситроен», который они тащили за собой через всю Францию, — он им не нравился, они предпочитали свой «додж» — и два захваченных у немцев мотоцикла BMW, в которых они больше не нуждались... Они бросили все это на лужайке, сказав: «Вы замечательные люди», оставили свои адреса, пригласили нас всех в Нью-Йорк, Питтсбург и Милуоки и уехали.

Уехали, а затем, когда на некоторое время вернулись немцы, грузовик и мотоциклы мы спрятали в сарае. Заходили их проведать, не притрагиваясь. А потом немцы ушли совсем. И два-три дня мы жили без друзей и без врагов.

Впрочем, вскоре американцы вернулись. Другие, но все-таки те же. На этот раз свершилось: Шарм-ля-Гранд была освобождена, и колокола на часовне возвестили о победе. Поспешно свернутые на предыдущей недели флаги лихо развевались на окнах местных охотников. И вот здесь в нашу жизнь вошел мир.

Американцы, одарив нас транспортом, сказали, что единственное, чем они не могут распоряжаться под страхом строгого наказания, — это горючее. А нам был нужен бензин. Мы решили вернуться в Париж на пятитонке. Мы начали ее благоустраивать как фургон. Огни культуры притягивали американцев в наше имение. Мы просили их оставлять свои «джипы» возле кухни. Болтали с ними о Дос Пассосе, о Мэй Уэст, а тем временем наши ребята исчезали и поспешно отсасывали через резиновый шланг капли техасского золота. Потом прополаскивали на кухне рты и снова как ни в чем не бывало усаживались за стол. Через несколько дней мы уже могли если и не добраться до Парижа, то, во всяком случае, вывезти фургон из сарая.

Ребята вели себя как мальчишки и не могли удержаться, чтобы, разъезжая на мотоциклах, не продемонстрировать работу гудка. Звук был такой, что об этом узнала вся деревня, и к нам пожаловал мэр, чтобы торжественно изъять у нас наши красивые игрушки, которые он называл «военным имуществом»... Не преминув при этом добавить, как недостойно сыну пастора становиться вором. Он так и не поверил, что машину и мотоциклы нам подарили.

Лишившись общественного транспорта, «партизаны» решили добраться домой собственными средствами. Семейство Реджани само по себе, остальные сами по себе. Я была на последнем месяце беременности: мальчик, которого я рожу, умрет через девять дней

---

[10] Кэрол Ломбард — американская кинозвезда, жена Кларка Гейбла, погибла в 1942 году в авиакатастрофе.

после родов. Я расположилась на обочине дороги так, чтобы мой живот был хорошо виден. Проезжавший в машине мужчина остановился. Я помахала рукой своим, которые стояли в стороне. Проезжий был в хорошем настроении, рассмеялся и доставил всех четверых в Париж. Вот и все. Рассказывать о 1940 — 1944 годах можно бесконечно — они тянулись лет двадцать.

Для нас все закончилось. Но не закончилось для тех, кто был в лагерях. Не закончилось для солдат. Для коллаборационистов этот финал был началом. И давно и бесповоротно закончилось все для тех, кто отдал за победу свои жизни.

— *Что было после вашего возвращения из «маки»?*

Симона Синьоре. Вскоре мы встретились с настоящими партизанами. Бывшему «подпольщику» Аллегре, скрывавшемуся от отправки на принудительные работы в Германию, заказали документальный фильм об освобождении Ле Мана[11] франтирерами. Франция не была еще полностью освобождена, очаги сопротивления немцев тянулись вдоль всего атлантического побережья, и части франтиреров не считали себя демобилизованными. У них оставалось кое-какое оружие, которое во время войны им сбрасывали на парашютах.

Франтиреры водили нас повсюду к крестьянам, которые их прятали, в леса, еще хранившие следы их лагерей, на площадки, где они безрезультатно жгли посадочные костры. Они вспоминали о многом, и это были захватывающие рассказы. Только один человек все время грустно молчал. Они были очень внимательны к нему и не отпускали от себя ни на шаг. Я не вытерпела и спросила, кто этот человек. «Один из наших, его схватили, он не мог вынести пыток и проговорился, но успел дать нам знать что проговорился. Мы боимся, что его пристрелят, поэтому всегда таскаем его за собой».

А документальный фильм, на котором я иногда выполняла работу ассистента режиссера (вся съемочная группа состояла из пяти человек), так и не был завершен. Аллегре заболел дифтеритом, что довольно необычно для сорокалетнего мужчины. Мы возвратились в Париж, я родила, потом потеряла своего ребенка из-за чудовищной небрежности медицинского персонала клиники, пребывание в которой стоило нам бешеных денег: по крайней мере, для нас в то время это были бешеные деньги.

Мы с Аллегре продолжали жить в гостиничных номерах или небольших меблированных квартирах. Последняя, из которой мы уехали в Сапиньер, находилась на улице Драгон, в доме N 7. Мы ее сняли почти даром, на что были серьезные основания. Квартира была «почтовым ящиком» для одной из самых крупных сетей движения Сопротивления. Гестапо дважды бывало здесь с обыском. Находили нас, хотя искали других. Новые жильцы отводили подозрения от «почтового ящика». Но новые жильцы, то есть мы, ничего об этом не знали. Жак Сигюр[12] рассказал нам все это уже после Освобождения. Он был членом этой сети, пробовал отговорить нас въезжать в дом семь, но так как он не хотел объяснять почему, мы его не послушали. Сердце замирает, как подумаю, с какой легкостью мы стелили в этой мышеловке постель полковнику Жежеру, который не мог ночевать две ночи подряд в одном и том же месте...

После Освобождения мы продолжали жить в недорогих меблирашках. Жили почти во всех домах на улице Вано и в 54-м, и в 52-м и наконец поселились в небольшой квартире дома номер 56. Это был наш первый дом, с нашими собственными стульями.

— *Как обстояли дела в профессиональном плане?*

Симона Синьоре. Я сыграла свою последнюю в жизни эпизодическую роль в фильме Раймона Руло «Идеальная пара». Это была роль дурехи служанки, которую послали на площадь Согласия проверить, стоит ли еще там Обелиск. А летом 1945-го я, наконец, сыграла свою первую интересную роль, очень короткую, но весьма значительную, в фильме Аллегре, который назывался «Демоны зари». Во время съемок «Демонов» я забеременела Катрин. Фильм вышел на экран за неделю до ее рождения. Благодаря этому фильму «кормящая мама» прошла пробы на фильм «Макадам». Свершилось. Все пошло как по маслу! Фильм за фильмом: я себе не представляла, как можно сниматься, не имея уже подписанного контракта на следующий фильм. На съемках «Макадам» я многому научилась у режиссера Жака

---

[11] Ле Ман — город в 217 км от Парижа.
[12] Жак Сигюр (род. в 1920 году) — писатель и журналист.

Фейдера, у Роз и Мерисса[13]. Я снялась в «Фантомасе», где моим отцом был Марсель Эрран, и в Лондоне в фильме «Воины в тени»[14], который не взволновал ни французов, ни англичан, но это был мой первый контакт с английским кино. Следующая встреча произойдет в 1958 году и будет очень большой удачей.

— А «Деде из Антверпена»? Этот фильм имел для вас большое значение?

Симона Синьоре. Пока я снималась, я этого не сознавала, не догадывалась, что предложенная мне роль была необычайно лакомым куском. И я не имела ни малейшего представления о том, какую огромную рекламу можно было сделать из этого фильма. Если бы сегодня малоизвестная молодая актриса снялась в таком крупном фильме и имела бы такой успех у критики и у зрителя, она оказалась бы на обложках всех журналов! Что, кстати, было бы для нее очень опасно.

Продюсером «Деде из Антверпена» был Саша Гордин. У него в кармане всегда было пусто. Но он любил кино! Ему захотелось сделать фильм со мной, потому что после успеха «Макадам» я стала вызывать интерес... В фильме «Макадам» я снялась только потому, что роль проститутки была свободной. Если бы свободной была роль лаборантки или монашки, я попыталась бы получить роль лаборантки или монашки! Оказалось, что я хорошо сыграла проститутку. Кстати, не так хорошо, как я думала. Недавно я снова посмотрела «Макадам» и могу вам сказать, что моя игра не была чем-то выдающимся. Но я была новым лицом, а это всегда имеет значение... Саша Гордин чувствовал зрителя, и он предложил мне взяться за сюжет хорошей старой мелодрамы. Ив Аллегре и Сигюр засели за работу и написали очень хороший сценарий с прекрасными ролями для Блие, Далио, Пальеро, Маркена и дивной ролью для меня. Шли съемки, мы все очень много смеялись. Фильм имел огромный успех, что позволило Сигюру, Аллегре и Жерару Филипу осуществить замысел, который они все трое уже давно вынашивали: снять «Такой прекрасный маленький пляж»; фильм успеха не имел, хотя это был своего рода шедевр. А я теперь не переставала работать.

— Как вы пережили успех «Деде из Антверпена»? Ведь вы стали «звездой» фильма, пользующегося большим успехом?

Симона Синьоре. Никак. Точнее, я просто смогла сказать себе: «На этот раз получилось». И до сих пор я с таким же чувством отношусь к своим удачам. Говорю сама себе: «Получилось, я им это продала, заставила поверить, что умею делать свое дело. Но наступит день, когда обман откроется, потому что я всего лишь любитель». И даже сейчас, когда я начинаю сниматься в каком-то фильме, за который мне уже заплатили по контракту, честное слово, в первый же день, с первой же минуты, как я становлюсь героиней, роль которой мне доверили, с момента, когда эта героиня должна заговорить своим голосом, а это мой голос, предстать в своем облике, а это мой облик, и передвигаться на моих ногах, я думаю: «То, что сейчас буду делать, для них, возможно, совсем не то, чего они ждут...» и тогда мне хочется им сказать: «Если то, что я делаю, не годится, продолжать не будем, деньги я возвращаю...» Вот что приходит мне в голову в первый день съемок. Теперь это стало почти привычкой, я знаю, что мне надо через это пройти. И с каждым разом я ощущаю это все больше и больше. На основании всех уже сыгранных ролей претендовать на умение сыграть еще одну, новую, тогда как каждый раз это что-то совсем другое, совсем непохожее... — это почти мошенничество в нравственном плане... Во всяком случае, после успеха фильма «Деде из Антверпена», я поняла, что рисковала застрять на амплуа проституток, которых с тех пор мне пришлось играть в общей сложности четыре года!

Не поняла же я — эта мысль не приходила мне в голову даже на миг, — что зрители так полюбили Деде за горести, пережитые этой бедной девушкой, такой милой и великодушной, ставшей в конечном счете истинной жертвой общества. Если бы я это вовремя поняла, я бы играла только то, что нравится зрителям. И лишила бы себя большой радости! Я была так далека от подобных мыслей, что в полном неведении взялась за роль Доры в фильме «Проделки», этого чудовища, этой твари, лгуньи, прирожденной шлюхи, обделывающей свои мерзкие делишки, не выходя на панель и без участия омерзительного сутенера, — роль, которую для меня состряпали Сигюр и Аллегре. Зрителям не очень

---

[13] Жак Фейдер (1888 — 1948) — режиссер популярных, главным образом, довоенных фильмов («Героическая кермесса», «Пансион «Мимоза» и др.). Франсуаза Розе, Поль Мерисс — известные актеры кино.

[14] «Фантомас» (1946) — фильм режиссера Жана Саша. «Воины в тени» («Против ветра», 1947) — фильм Чарлза Крайтона.

понравился этот великолепный, вызывающий тревогу фильм. Меня же просто... возненавидели. Не критики, нет, зрители... это проявлялось при встречах со мной на улице!

Перед фильмом «Проделки» я снялась в картине Мориса Тернера «Тупик двух ангелов» с участием Поля Мерисса, Даниэль Делорм (это была ее первая небольшая роль) и Марселя Эррана в роли моего богатого любовника. Я снималась также в Цюрихе, в швейцарско-американском фильме «Отпуск на четыре дня». Алекс, единственный парикмахер кинозвезд, соблаговоливший в проклятое время «силуэтов» прикоснуться к моим волосам, разумеется, стал моим постоянным парикмахером и товарищем, был со мной в Цюрихе. Это было в 1949 году. Мы скупали шоколад, часы, плащи и детскую одежду — у Алекса было двое детей, у меня Катрин и Жиль. Смешно сказать, но в 1949 году мы все еще изумлялись, что апельсины и одежду можно было купить без талонов.

— *Вы сказали Жиль, кто это?*

Симона Синьоре. Сын Аллегре, он жил с нами на улице Вано с 1949 года. Ему было одиннадцать лет, когда родилась его сестра. После нескольких лет, проведенных в Вальреасе, братья, юные псевдопротестанты, окрещенные благодаря усилиям мамы, возвратились в Париж. Однажды, еще во время съемок «Вечерних посетителей», я приехала к ним. Я спала в большой белой комнате с высоким потолком, в которой они жили втроем. У меня было ощущение, что я снова на улице дю Руль, но светило солнце, и не было немцев. Мне казалось, что здесь они были действительно в безопасности. Я посылала деньги при малейшей возможности. А снимаясь в «Посетителях», привезла их достаточно. Только сейчас я вспомнила, что игуменья, узнав о моем приезде, захотела увидеться со мной, она слыхала, что дочь временно работающей у них кастелянши (тогдашняя работа мамы) «артистка»... Да, да, я играю в фильме, который снимают в Ницце... приехала в перерыве между съемками... Так как игуменья в кино никогда не бывала, она приняла меня за «звезду» и, должно быть, спрашивала себя, что, собственно, делали у нее мать и братья «кинозвезды»...

Итак, братья и мама вернулись. В интернате братья догоняли своих сверстников по учебе и получили нагоняй за найденную у них фотографию актрисы, которая в фильме «Макадам» играла проститутку. В чемоданах мамы я не рылась, но уверена, что слоненок со спрятанным в его чреве револьвером все еще хранился там.

В 1945 году появился отец, он был в военной форме, за пять лет отсутствия он из Лондона попал в Аккру, из Аккры в Нью Йорк, из Нью-Йорка снова в Лондон. Он нашел свою милую дочь погрязшую по самые уши в творчестве режиссера, который еще ничего не снял и в довершение всех бед оказался младшим братом полковника Аллегре, его непосредственного начальника при генерале де Голле. С семейством Аллегре мне решительно не везло: оплошность за оплошностью! Его милая дочь, которую он оставил девственной лицеисткой, вот-вот должна была стать матерью-одиночкой... Отец снова отбыл в Нью-Йорк, где он подготовил много переводчиков для ООН, затем вернулся в Страсбург и был руководителем курсов, готовящих переводчиков для Совета Европы. Это был человек, которого в высшей степени уважали и любили все, кто с ним работал. Мы с ним как-то «упустили» друг друга. Он в тяжелые времена, безусловно, радовался моим «победам», например, моему «Оскару», но в тяжелые времена нам не пришлось ни одного дня пережить вместе.

Перевод с французского Н.Нечаевой

Продолжение следует

Подкидыш и Медведь

Из чего складывается успех анимационной картины? Вот, например, «Машеньки» Сергея Олифиренко, вольной вариации на тему сказки «Машенька и Медведь». Ведь не из воздуха же в самом деле — хотя в этой ленте его предостаточно, и не из жестких металлических каркасов, запрятанных под тканью кукол. Впрочем, как знать... Может быть, именно из них.

Я не сразу поняла, в чем дело. Что-то неуловимое в текучей, живой мимике Машеньки ломало привычный стереотип восприятия кукольной анимации, но в то же время не походило ни на один из знакомых «нетрадиционных» стилей — скажем, на замечательные образцы «шванкманьеризма» (такой неологизм рождается из имени чешского режиссера Я.Шванкмайера, в кукле которого обнажается искусственное нутро, разваливающаяся структура).

Американским аниматорам проще: их кукла, сделанная из особого синтетического материала, послушна любому мгновенному касанию руки режиссера. А Сергею Олифиренко понадобилось несколько сотен Машенькиных физиономий, чтобы передать несколько сотен ее самых разнообразных, ежесекундно меняющихся настроений. В буквальном смысле слова — рукотворная работа. И по сути перед нами гибрид кукольной и рисованной анимации, где кукольный персонаж «прорисовывается» из фазы в фазу.

Итак, помните? «Жили-были дед и баба, и была у них внучка Машенька...» И так далее, вплоть до знаменитого: «Не садись на пенек, не ешь пирожок...»

Ничего из этой «классической» истории в фильме нет. Ни ее традиционного зачина, ни знакомых сюжетных поворотов, ни заключительной морали. Нет как нет путешествия в коробе с пирожками, самих этих пирожков (вряд ли *эту* Машеньку занимает искусство выпечки), деревни с собаками и дедушки с бабушкой. Напрочь отсутствует и дух дидактизма, присущий сказкам вообще и истории про хитрющую и сообразительную Машеньку, в частности.

Здесь все вообще другое. Картина Олифиренко начинается в тот момент, когда простодушный Медведь приносит в свой не очень уж хорошо устроенный, но со своим сложившимся бытом и распорядком дом мешок, неизвестно где найденный и с неизвестно как попавшей в него девчонкой. И весь экранный рассказ — о том, что с этого момента в доме происходит. Каскад совершенно «ненужных», казалось бы, «лишних» деталей, отыгрышей, работающих не столько на сюжет, сколько на колоритные, скрупулезно проработанные характеры.

В каком-то смысле «Машеньку» можно воспринимать как анимационный римейк знаменитого «Подкидыша». Совершенно очевидно, что в центре повествования — обычный современный ребенок со всеми вытекающими из этого обстоятельства плюсами и минусами. Образ же Медведя, трогательного в своей неискоренимой доверчивости, беззащитности, застенчивости и смирении, хорошо рифмуется с Холостяком, сыгранным когда-то Р.Пляттом. Есть, правда, еще и третий персонаж — Заяц, странным образом влипший в эту экранную сказку, непрошенно влезающий во все дела энтузиаст, совершенно не ощущающий себя незваным гостем, — из тех, кого заставь только богу молиться... Не хочу преувеличить ассоциацию с героиней Рины Зеленой в «Подкидыше», но общего между этими двумя персонажами и вправду немало.

Экранные герои С.Олифиренко обаятельны и уморительны, в них замечательным образом соединились фактура детской игрушки и смешная житейская пластика. Причем игрушки эти явно советского производства — либо провалявшиеся бог знает сколько на пыльном чердаке, либо купленные скопом в нагрузку к часам «с кукушкой». Лупоглазая растрепа Машенька похожа на назидательную воспитательницу детского сада и неотразима в своей неуместной и бесполезной хозяйственности. Эта очаровательная неряшка, перебившая всю посуду в доме, деловито запихивает осколки вместе с пылью под печь и вздыхает: «Хозяйственным да работящим завсегда тяжело». При этом она басом

«Машенька»
Сценарий В.Калашникова. Режиссер С.Олифиренко. Художник Е.Боголюбова. Оператор В.Сидоров. Композитор В.Голутвин. «Союзмультфильм». 1992.

приговаривает рефрен из сказки «Маша и Медведь», и становится понятно, что ей эту сказку кто-то рассказывал. Красноносый Заяц, напоминающий лежалый товар в сельпо, то и дело берется помогать неумехе. Нужно, скажем, достать с печи коробок со спичками, он и прыгает. Долго, бестолково, смешно. Машенька уже и забыла, «хлопочет» по хозяйству, а этот балбес — где-то на пятом плане — знай себе попрыгивает. Камера «безуспешно» пытается сфокусировать наше внимание на крупных планах Машеньки, но мы все равно стараемся заглянуть ей за плечо, чтобы рассмотреть Зайца. Этот пролонгированный гэг, вызывающий хохот в зале, подкреплен и фонограммой: вот Зайца уже и нет в кадре, а по-прежнему слышен ритмичный звук его прыг-скоков.

Все действие с начала до конца разворачивается в одном интерьере. Соблюдено не только классическое триединство, но и главный принцип театра — раскрывать неявные, психологические связи, подлинные взаимоотношения персонажей. Каждый из них при своей собственной самобытности в каком-то смысле продолжает характеры остальных — бестолковых, трогательных, обаятельных. Возможно, поэтому на протяжении всего просмотра не покидает ощущение импровизационности, легкого дыхания хэппенинга, разыгранного тремя солистами.

Финальный эпизод выдержан в общей стилистике картины, но в нем вдруг появляется совершенно новое настроение. В доме разгром и неуют, в порушенной печи догорают остатки неудавшейся каши, на столе ни крошки — только черствый сухарь, виновница бед выставлена за дверь, постоянно вываливающуюся из проема... Одиноко звучит гармошка — это печальный Медведь заводит «Когда б имел златые горы...», и Заяц тоскливо ему подпевает, и Машенька, зачем-то нежданно-негаданно, ко всеобщей, впрочем, радости вернувшаяся сюда, поправляет мотив... Все здесь вызывает осязаемое, почти болезненное чувство беспричинной грусти и тайной нежности. Наверное, этот не по правилам сыгранный заключительный аккорд, смешавший лады мажора и минора, и есть главное «созвучие» фильма. Так, во всяком случае, кажется еще долго после просмотра.

Лара Малюкова

Хроника затянувшегося умирания

Фильм Марины Цурцумия дает повод задуматься об одном частном свойстве в характере современного кинематографа, оказавшем влияние на облик этой странной ленты.

«Только смерть приходит обязательно» (по мотивам повести Г.Маркеса «Полковнику никто не пишет»)
Сценарий В.Дубровского. Постановка М.Цурцумия. Оператор И.Кожевников. Художник Г.Лапиашвили. Композитор С.Шустицкий. Звукооператор А.Закржевский. Независимая студия «Атриум» при участии киностудии «Грузия-фильм» и Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М.Горького. 1992.

Освоение искусством все новых территорий привело в наше время к крайнему сгущению культурного пространства. В кино, которое впитывает весь культурный спектр и при этом обременено собственным специфическим контекстом, такое сгущение особенно велико и потому чревато опасностью «черных дыр». Высказывание художника может быть искажено гравитационным полем этих «черных дыр» и превратиться в продукт для «внутреннего употребления».

Первый же монтажный стык фильма — переход с очень общего плана на очень крупный — производит шоковый эффект и создает ощущение недосказанности. С течением фильма зазор между сказанным и невысказанным увеличивается, пока в итоге не превращается в засасывающую воронку «черной дыры». Мы перестаем воспринимать границу между текстом и подтекстом.

Упомянутый крупный план, в котором мы видим лицо лежащего полковника, снятого с торжественностью, с какой обычно снимают покойников, начинает хронику затянувшегося умирания. Располагаясь в экранном времени в строгом соответствии с текстом Маркеса, эта хроника очень скоро теряет свои функции. Ибо время (хронос) в фильме режиссер подвергает мучительному растяжению, едва ли не пытке. О чем свидетельствует фонограмма: навязчиво повторяющиеся одиночные выстрелы, удары колокола, падающие с потолка в миску капли дождя — как слезы умирающего времени.

Во второй половине фильма тело времени обозначается тиканьем часов на стене в доме полковника. Он пытается продать часы.

Напрасно! Избавиться от трупа невозможно.

Полковник сравнивает часы с «гробом Господним», как в повести Маркеса. С подачи писателя режиссер Марина Цурцумия пытается найти визуальное воплощение концепции сакрального времени.

В этом священном пространстве как бы подвешены сны полковника. Их избыточная красота причудливой цветовой гаммой растекается по экрану. Огороженный этой зыбкой пеленой, фильм растворяется в сновидениях своего героя. В зависимости от глубины погружения в них варьируется цветовая тональность того или иного эпизода. Атмосфера и ритм повести адекватно переливаются в киноживопись. Но текст, слово в слово взятый у Маркеса, в этих рамках удержаться не может, он лишний, актерам трудно его произносить. Так проявляет себя «гравитационное поле» режиссерского дискурса.

«Гравитацией» искажены и эпизоды разговоров полковника с женой: вертикальные композиции интерьеров, ограниченные по краям чернотой, акцентируют внимание именно на черноте, в которую как бы втягиваются слова. Пространство фильма становится замкнутым, безысходным, уплотняется. В эпизодах с женой возникает перенапряжение, некая готовность. И кажется, саму экранную реальность поглотит чернота.

Препарированное время возвращает сюжет к самому началу. Но если в начале «покойник» оказывается живым полковником, то в конце многозначительный взгляд его нестареющих глаз таит холодок смерти, реагирующей лишь на пароль (как известно из повести, полковнику понадобилось семьдесят пять лет жизни, чтобы произнести слово «дерьмо»). Ощущение зазора в первом монтажном стыке аукается с аналогичным зазором в последнем, где межкадровая граница, обычно невидимая для зрителя, подвергается чудовищному расширению.

Это расширение — черная перебивка перед эпилогом — читается как конкретное воплощение, визуализация «черной дыры».

Обрамляющие фильм симметричные эпизоды пролога и эпилога (эпилог в точности повторяет пролог) стоят в стороне от вычурных, подчас невольных игр фильма с пространством и гравитацией. Именно в прологе-эпилоге, где на очень простом общем плане — унылый пейзаж и с трудом различимая маленькая фигурка идущего полковника — возникает то ощущение одиночества, которое словно не в состоянии было осуществиться вполне среди гравитационных провалов основного пространства картины.

Рига *Д.Ранцев*

Пленники чужой удачи

Неудачная запись сна — вот такое ощущение оставил первый полнометражный фильм Максима Пежемского «Пленники удачи» (экс — «Троянский конь дыбом»). Хорошо бы — сна индивидуального в духе расплодившихся доморощенных сюрреалистов, которым снятся исключительно изящные трупы а ля Дали. Нет — сна коллективного, золотого сна нашего «застойного» детства, советской эксцентрической комедии.

Обидно, поскольку советская комическая школа практически умерла вместе с перестройкой. Что-то сняли Рязанов, Данелия, Гайдай, превратившиеся в тени самих себя. Среди «перестроечных» режиссеров один только Юрий Мамин профессионально выжимает до последней капли удачные и не очень сценарные идеи. Среди «второй волны», пожалуй, только Василий Пичул попробовал обновить комедию. А Максим Пежемский выбрал для игры в футбол поле широкое, но минное — коллективные воспоминания о «Бриллиантовой руке» и «Джентльменах удачи», «Приключениях Шурика» и «Кавказской пленнице», зачем-то тонированные реминисценциями из «Летят журавли». И подорвался на первой же мине.

Уже много сказано о психоаналитической природе кинематографа «второй волны», вытесняющего культурно-исторические комплексы. Он одновременно мстит прошлому и объясняется в любви к нему. Его сила — в нерасчленимой связке любви и ненависти. Любви-ненависти к тоталитарной утопии у Дыховичного, к шестидесятничеству у Месхиева, к собственному юношескому культу «68-го года» у Евгения Иванова, к такому чужому и такому родному Петербургу у Орынбасаровой. А какие могут быть противоречивые чувства к Никулину-Вицину-Моргунову, например? Или безразличие — тогда приходится констатировать патологическое отсутствие чувства юмора. Или любовь — комедии тогда делались отличные, и смотреть их сейчас так же весело, как и прежде. Вытеснять нечего, мстить некому. А снять так же лихо, как снимали старые «волки» комической — слабо, другое время. Максим Пежемский попробовал и проиграл.

Проиграл потому, что в отличие от ветеранов комедии он в своем кинематографе пока что органически не способен на сарказм, гротеск, злость. Даже в «Чкалове», играющем с превращенными реалиями сталинского «рая», не было того сложного комплекса, который есть в «Прорве», а была умилительная игра в оловянные солдатики (вспомним игрушечный парад на Красной площади), где все — и тиран, и

«Пленники удачи»
Автор сценария В.Петрович, при участии М.Пежемского. Режиссер М.Пежемский. Оператор И.Демин. Художники А.Пастушенко, О.Тагель. Композитор С.Курехин. Звукооператор Л.Маслова. «Ленфильм» совместно с «Паримедиа» (Франция). 1993.

сталинские соколы, и басмачи, и святой Себастьян, и нью-йоркская шпана — одинаково симпатичны. Ну просто плюшевые мишки. В «Пленниках...» троице положительных героев не с кем бороться, некого одолевать. Злодеи — некие условные «мафиози», хозяйничающие в провинциальном городке — безвредны и беспомощны, валятся с ног от парного банного духа, послушно висят на фонарном столбе, плачутся на судьбу, как обиженные дети. Словно злой волшебник собрал в страну изгнания вне времени и пространства всех вышедших в тираж героев старого кино и обрек их на существование теней, бессмертных и смертельно уставших. Времени нет, и никакие усилия, никакие попытки страстей не могут пробить ватный туман бессрочной ссылки. И спустя какие-то двадцать минут зритель теряет интерес к действию: что нам за дело до этих ходячих жмуриков?

С этой вымороченной, сонной природой города, куда попадают трое друзей-музыкантов, связана еще одна серьезная потеря режиссера по сравнению с образцами, которые он переписывает. Исчезло ощущение реальной детали, которая в классических советских комедиях всегда была точной и смелой. Балбес, Трус и Бывалый были погружены в мир гораздо более реальный, чем тот, который дозволялось снимать в «серьезных» фильмах. В «Кавказской пленнице», по остроумному замечанию Олега Ковалова, первый раз в советском кино секретарь райкома помещал диссидента в психушку. Примеры можно приводить довольно долго. Эта потеря в «Пленниках удачи» тем более необъяснима, что первыми же эпизодами фильм заявлен как фильм о меняющихся временах. Классический комедийный эффект перехода в другое время, в другой мир заявлен Пежемским, но не отыгран до конца. Кое-какие мелочи наших дней (уличные игроки в карты) отмечены, но режиссер быстро забывает о них, никак не развивает.

Не выдержано еще одно золотое правило классической комедии. Если уж на экране не один, а сразу три взаимодополняющих главных героя, да еще окрещенных полукличками Седой, Фурман (впрочем, его действительно играет Семен Фурман) и Кулибин, то я как зритель имею право требовать «комедию масок». Троица и правда, кажется, несет в себе, как сказали бы в золотом веке, отличительные черты лучших представителей советского народа: интеллигентскую романтичность, склочную деловитость и... ну, имя Кулибин говорит само за себя. Но беда в том, что, как и смена времен, маски только заявлены и отпущены на волю штиля. Время от времени они словно вспоминают на миг о своих функциях: то Кулибин чего-то починит, то Фурман насканда-лит. Не могу не вспомнить, что в фильме Сергея Овчарова «Небывальщина» заявленные им маски тоже были призваны без особого сарказма показать характеристики русского народа, но играли в полную силу, поскольку восходили к фольклору несколько более древнему, чем фольклор Гайдая и Данелия.

И наконец, эксцентрическая комедия не может жить без доброго гэга. Максим Пежемский — человек мышления сценарного, гэгового, но пока что — короткометражного. Железный сценарий может спасти его. Рыхлый, невнятный, просто оборванный без толку и смысла на полуслове, как в «Пленниках удачи», — погубить. И губит. Отдельные гэги смешны. Огромный Троянский конь, на котором герои удирают от мафии, достоин отдельного фильма. Но гэги, как и герои, вяло плетутся по пустыне, не выдерживая необходимого для них четкого ритма.

Наверное, мораль в том, что режиссер сам оказался пленником той борьбы с трупом великого советского кинематографа, в которую ввязался. Когда он снимал «Чкалова», когда братья Алейниковы упражнялись на тему «Трактористов», а Юфит «творчески развивал наследие Тарковского» (за что и получил приз в Киеве на фестивале «Молодость»), состояние больного еще рано было определять как смерть. Когда Сергей Дебижев снял «Два капитана-2», фильм уже прозвучал милой шуткой, поскольку «о покойнике ничего...» Когда же, наконец, закончил свой фильм Пежемский, труп был уже далеко не свеж. Те, кто добивал прошлый кинематограф, ушли в нормальное, современное кино. У поверженного великана остались... — ну, известно, кто остается возле трупов. По студиям бродят мальчики, то ли сумасшедшие, то ли мародеры, которые пытаются втюхать кому-нибудь новый сценарий дискотеки на огромной могиле. Пусть они там и остаются. А Максим Пежемский, отметившись в модном ныне жанре римейка, надо надеяться, отправится дальше.

Михаил Трофименков

Преображение полковника Слэйда

Все больше убеждаешься, что непременной деталью конструкции любого голливудского фильма является наивный, розовощекий патриотизм. Иначе и быть не может. Устойчивый подтекст «God Bless America» апеллирует к давнему и устойчивому мифу об Америке и ее богоизбранном народе как о центре Вселенной. Этот подтекст — гарантия стопроцентного успеха голливудской продукции хотя бы у себя дома.

Какое, казалось бы, отношение имеют столь высокие материи к третьей картине Мартина Бреста «Аромат женщины», не в первый раз эксплуатирующего надежный сюжетный мотив брутальной мужской дружбы-ненависти, — он перекочевал сюда из его ранних работ «Пробежка перед сном» и «Полицейский из Беверли-

---

«Аромат женщины» («Scent of a Woman») Автор сценария Бо Голдмен (сюжет подсказан сценарием фильма «Аромат женщины»: авторы сценария Руджеро Маккари и Дино Ризи). Режиссер Мартин Брест. Оператор Доналд Э.Торин. Художник У.Стивен Грэм. Композитор Томас Ньюмен. В ролях: Аль Пачино, Крис О'Доннел, Джеймс Ребхорн и другие. Производство «Юниверсл Пикчерз». 1992.

Хиллз»? Оказывается, самое прямое: история простого парня из орегонской «глубинки», добившегося стипендии, что открывала ему дорогу в престижный Гарвард, и не сподличавшего, не донесшего на товарищей даже под угрозой ее лишиться, — эта история однозначно работает на утверждение позитивных американских ценностей. Поистине: жива еще Америка, коль скоро дает она таких сынов!!!

В «Полицейском из Беверли-Хиллз» оба героя — белый и черный — ведут игру на равных, вместе идут по следам убийц. В «Аромате женщины» появляется совершенно иная пара — неотразимый, как обычно, Аль Пачино во всеоружии отрицательного обаяния, свойственного ему еще со времен «Крестного отца», и старательно ему подыгрывающий тонкошеий

Крис О'Доннел. В том-то и прелесть актерского дуэта, что лишь на первый взгляд образ слепого полковника Слэйда, жизнелюбивого гурмана и говоруна, не желающего лишаться жизненных удовольствий, «держит» весь фильм, тогда как тема морального выбора студента Чарли уведена за кулисы. На самом же деле это все тот же классический патриархальный жанр — роман воспитания, только рассказанный на языке Голливуда конца нашего столетия. Ведь провинциал Чарли на наших глазах с помощью своего слепого наставника пройдет инициацию во взрослую и зрелую жизнь. Если подросток — классический герой кинобестселлеров этой юной страны, начиная с «И.Т.» и заканчивая «Терминаторами», то полковник — архетипический отец, фигура в массовом кинематографе весьма частая (в том же «Терминаторе-2» эту роль фактически берет на себя Терминатор-Шварценеггер).

Чарли угораздило стать случайным свидетелем приготовлений ко злобной шутке, которую его сотоварищи разыгрывают над учителем Трасском. Разъяренный Траск, личность малосимпатичная, готовит общешкольный «суд» — расправу со злополучными свидетелями. У жертв есть несколько дней для обдумывания — выходные на День Благодарения. И вот Чарли, пытаясь заработать на поездку к родителям в Орегон, берется посидеть два дня со слепым полковником, не подозревая, какой важной для него окажется эта встреча.

Слэйд немедленно отвлекает его от печальных мыслей о предстоящем «суде», заставив паренька сопровождать его в Нью-Йорк и окунув в стихию наслаждений цивилизации, которые только может предоставить пятизвездочный отель «Уолдорф — Астория». Излагая свои циничные взгляды на женщин («Есть только два слога, которые стоит услышать: «pussy»), обходится с ними он все же рыцарственно и галантно — в ресторане отеля Слэйд исполняет танго, вполне профессионально обучая диковинному танцу молоденькую партнершу.

Насколько хрупки самоуверенность и мужская неотразимость полковника, мы узнаем из его бесцеремонного визита на праздничный ужин к брату Вилли — именно тогда и выяснится, что бравого вояку несправедливо обошли по службе, а зрение он потерял, не без умысла развлекаясь с ручной гранатой в момент депрессии. И Чарли, заметив в руках «самого мужественного мужчины» пистолет, в ужасе поймет, что эти часы, проведенные в земном раю, могут оказаться последними в жизни Слэйда.

Тут в юнце просыпается энергия, которую трудно было заподозрить даже после полковничьих уроков гедонизма. Он увлеченно рассказывает впавшему во мрак Слэйду, что жизнь прекрасна и удивительна, он чуть ли не насильно усаживает его в шикарный «феррари» и начинает катать по Нью-Йорку. Когда же оживший полковник садится за руль сам, фильм, до этого момента развивавшийся несколько патриархально, словно получает бодрящую инъекцию, а зритель — вожделенный «саспенс». Что может быть более эффектным, чем зрелище слепого за рулем гоночного автомобиля? Одним словом, Чарли останавливает тщательно запланированную попытку самоубийства, которую слепой наставник все-таки пробует осуществить. Хотя, по правде сказать, сцена уговоров — самая неубедительная во всем фильме.

Полковник все время подтрунивает над честолюбивыми амбициями Чарли-провинциала, а за насмешками над «орегонской дырой», откуда выбрался его подопечный, проскальзывает горечь из-за собственной неудавшейся судьбы. Какая трагедия разыгралась в его жизни, кто обошел полковника — этого мы не знаем. Но в блестяще выверенной игре Аль Пачино чувствуется некий надрыв, излом, ущерб уже не физического, но психологического плана. И когда наконец на «суде» юный герой отказывается выдать зачинщиков, симпатии сурового Пачино—Слэйда к Чарли достигают своего пика. В своем поводыре он как бы узнает себя, некогда юного и бескомпромиссного. И рождается вдохновенная речь, в которой посрамлен коварный Траск и превознесен до небес «стопроцентный» американец, старательный студент Чарли Симмс, мама которого держит магазин «Все для вас» в далеком заснеженном Орегоне. Мораль: славные парни из глубинки, кровь и плоть Америки, еще не потеряли чувства чести и долга. И вот уже покорены студенты престижной школы Бейрд красноречием полковника, а сам он, просветленный и умиленный, почти заново родившийся, с триумфом сходит с трибуны.

Я не думаю, что нация оставалась бы такой более или менее сплоченной, что была бы жива Американская Мечта, если бы Голливуд регулярно не подпитывал своих зрителей

такими душещипательными — но, согласитесь, эмоционально захватывающими и убедительными — финалами...

А при чем же здесь «Аромат женщины» — столь интригующее название, которое так помогает «делать кассу»? Почти ни при чем — зачем требовать от американца Мартина Бреста европейского изящества и куртуазности первоисточни-ка — фильма Дино Ризи — Витторио Гассмана? Будем довольствоваться образами тех очаровательных созданий, что то тут, то там возникают в страстных речах полковника. Женщины у Бреста — скорее марионетки в суровом мужском диалоге. В памяти лишь наглый, вкрадчивый, мужественный, надменный полковник Слэйд — многоликий и блистательный Аль Пачино.

Андрей Хренов

Что говорить, когда говорить нечего...

Фильм Бориса Айрапетяна «Убийца» — бесконечно длинное и, по свидетельству создателей, бесконечно долго снимавшееся произведение — следует отнести, на мой взгляд, к разряду квазиавторского кино.

Налицо все его признаки. Отказ от привычных, «банальных» способов кинокоммуникации: от повествования, интриги, конфликта. Неопределенность конвенции — предлагаемых зрителю «правил игры»: размытость границ между реальным и воображаемым, невнятность временных и пространственных характеристик экранного мира. Все, что мы видим на экране, — поток самоценных для автора образов, воспроизводящих содержание его внутреннего мира: детских воспоминаний, фантазий, нереализованных желаний, нерешенных проблем... В этом потоке с абсолютно неотрефлектированной легкостью зализанная эстетика видеоклипа сочетается с откровенным гиньолем и наглым безобразием отечественной «чернухи»; установка на чисто визуальную суггестию соседствует с приверженностью к традициям «разговорного» кино с его бесконечными глубокомысленными диалогами. Все это можно было бы назвать красивым словом «полистилистика», но — увы! — даже столь изысканное определение не в силах придать этой программной аморфности внятный эстетический смысл.

На уровне содержания фильм также поддается анализу с позиций модных теорий, например постмодернизма. Изображение внутренней структуры личности сводится здесь, по сути дела, к демонстрации значимых для нее культурных и «религиозных» феноменов, и «Я» предстает как некий набор фетишей и кумиров...

Попробуем, однако, взглянуть на это дело проще, не с точки зрения модных идей и контекстов, а с точки зрения внутренних устремлений автора и элементарного смысла того, что мы видим на экране.

Формально в основе сюжета здесь лежит ситуация некоего расследования. Герой (его играет Армен Джигарханян) — кинорежиссер, у которого на съемках произошел несчастный случай — разбился молодой человек, игравший роль Иисуса Христа. И вот режиссер дает показания, рассказывая следователю историю своего знакомства с погибшим.

Почти сразу становится ясно, что за нехитрой криминальной оболочкой здесь скрывается иной — символический сюжет. Ясно, что и следователь, которого играет Иннокентий Смоктуновский, представляет какую-то не совсем земную судебную инстанцию, да и юноша (И.Рыбаков) как бы не совсем реален: у него с «убийцей» слишком много общего — общие воспоминания, общие страхи, общие пристрастия... Юноша, таким образом, — alter ego героя, лучшая, чистая половина его души, за убийство которой он и несет ответственность перед Высшим Судом.

Странно, однако, что и этот внутренний конфликт в фильме совершенно не развивается. Больше того, обе половинки души — лучшая и худшая, «живая» и «мертвая» (исповедуясь своему двойнику, герой так прямо и говорит про себя: я — мертвец, «живой труп») — пребывают в фильме в завидном единстве. Между ними нет никаких разногласий, никакой борьбы — лишь полная взаимная и искренняя любовь. Мы видим, как герои без конца гуляют, разговаривают, трогательно смотрят друг другу в глаза... Они настолько поглощены друг другом, что им вообще больше никто не нужен — ни девушка, невеста молодого героя (Е.Серопова), которая к тому же ждет от него ребенка, ни этот младенец, который

«Убийца»
Автор сценария и режиссер Б.Айрапетян. Оператор М.Сычев. Художник Б.Айрапетян. Композитор С.Закарян. Звукооператор Л.Чечиков. Комитет РФ по кинематографии, студия «Фора-фильм», при участии АО «Мюссера». 1992.

должен появиться на свет (чему будущий отец совсем даже не рад...).

Встреча с молодым человеком производит переворот в жизни нашего кинорежиссера и, по всей видимости, излечивает его от мучительно переживаемого творческого бесплодия. Во всяком случае, отбросив сомнения, он с энтузиазмом принимается снимать фильм о трех «Б» — трех кумирах своего детства и юности, к числу коих относятся Бог, Бетховен и Битлз. Эпизод, посвященный Бетховену, снят, как шикарный видеоклип: прелестное дитя (надо ли говорить, что это образ героя в детстве) идет на сцену во время симфонического концерта, чтобы поднять нотную страницу, упавшую с пюпитра... Детское лицо с широко распахнутыми, одухотворенными глазами долго парит на экране в волнах музыки на фоне движущихся смычков и органных труб...

Тема «Битлз» решается примерно таким же способом, по принципу: автопортрет на фоне кумира. Только здесь мы уже видим, как вся компания, занятая на съемках фильма о трех «Б», невесть каким способом попадает на настоящий концерт Битлов в Англию 60-х, чтобы приобщиться к экстазу пляшущих, воющих и падающих в обморок поклонников.

Что же касается Бога, то его роль, как я уже говорила, отводится молодому герою. Ему принадлежит честь быть водруженным на невероятной высоты крест, присутствующий так или иначе в доброй половине кадров и эпизодов картины. Манипуляции с распятием на экране производятся беспрерывно. Режиссер то девушку туда поместит к несказанному удовольствию столпившихся внизу молодых людей, то самого себя попросит поднять, то ассистентов своих попробует... Но единственный, кого он действительно готов видеть на этом месте, — это его юный друг; когда того, обнаженного и беспомощного, воздвигают на крест, режиссер абсолютно всерьез, с пафосом, преклонив колена, обращается к нему со страстной мольбой о спасении. Этот эпизод повторяется в картине дважды: сначала как сон героя, потом — как эпизод снимаемого им фильма. Так что у зрителя не остается никаких сомнений: перед ними итог, завершение богоискательских устремлений автора — место Бога в данной картине мира занимает очищенное, идеальное авторское «Я».

«Я» оказывается здесь подлинным центром мироздания; размноженное, растиражированное в нескольких образах, один другого приятнее, оно заполняет собой небо и землю, прошлое, настоящее и будущее... Парадоксальным образом осознание собственной душевной пустоты и творческого бессилия становится в фильме поводом для безудержного самолюбования, доходящего временами до самообожествления. Неограниченные возможности кинематографа используются автором для создания привлекательного, комфортного, снимающего фрустрацию образа «Я», и фильм превращается в сеанс нарциссического самогипноза, позволяющего его создателю избавиться от тягостного чувства недовольства собой.

Все это, конечно же, замечательно, только вот, на мой взгляд, зритель тут явно лишний свидетель.

Н.Сиривля

Первое ристалище Евгения Герасимова

Грешен, ничего хорошего я не ждал от фильма Е. Герасимова «Ричард Львиное Сердце и рыцарь Кеннет». Вспоминались предыдущие работы режиссера: комедии про колхоз «Очень важная персона» и «Не ходите, девки, замуж», какие-то безжанровые «Забавы молодых», конфетно-пустоватая экранизация «Вешних вод» под названием «Поездка в Висбаден»...

Кроме того, сам жанр приключенческого фильма у нас сегодня в совершенном упадке. И раньше, в годы Советской власти, приключенческих фильмов снималось немного, да к тому же мы сильно стеснялись приключений как таковых. Нормальные пиратско-рыцарско-костюмные ленты все рядились в какие-то социально-обличительные одежды. То некие повстанцы насмерть бились за народное счастье со сторонниками непрогрессивной общественной формации («Слуги дьявола», «У Чертова логова»), то советская экспедиция попадала в лапы к недобитым фашистам и террористам («Похищение «Савойи», «Медный ангел»), то бравый французский путешественник вызволял из беды не кого-нибудь, а русского революционера («Сломанная подкова»). Камера вяло фиксировала схватки, погони и драки, плохо смонтированные с идеологическими спорами, и на этот эрзац на безрыбье зрители шли...

Немного спасал положение всеми обруганный «истерн». Тут даже нашлись явные лидеры жанра (а значит, возникла некая культура): «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Свой среди чужих, чужой среди своих» Н.Михалкова. Планка была поднята достаточно высоко, поэтому совсем уж низко падать не хотелось. Может, и раздражали интеллигенцию тех лет киноопусы вроде «Шестого» или «Поговорим, брат», но они были хотя бы элементарно динамичны и увлекательны.

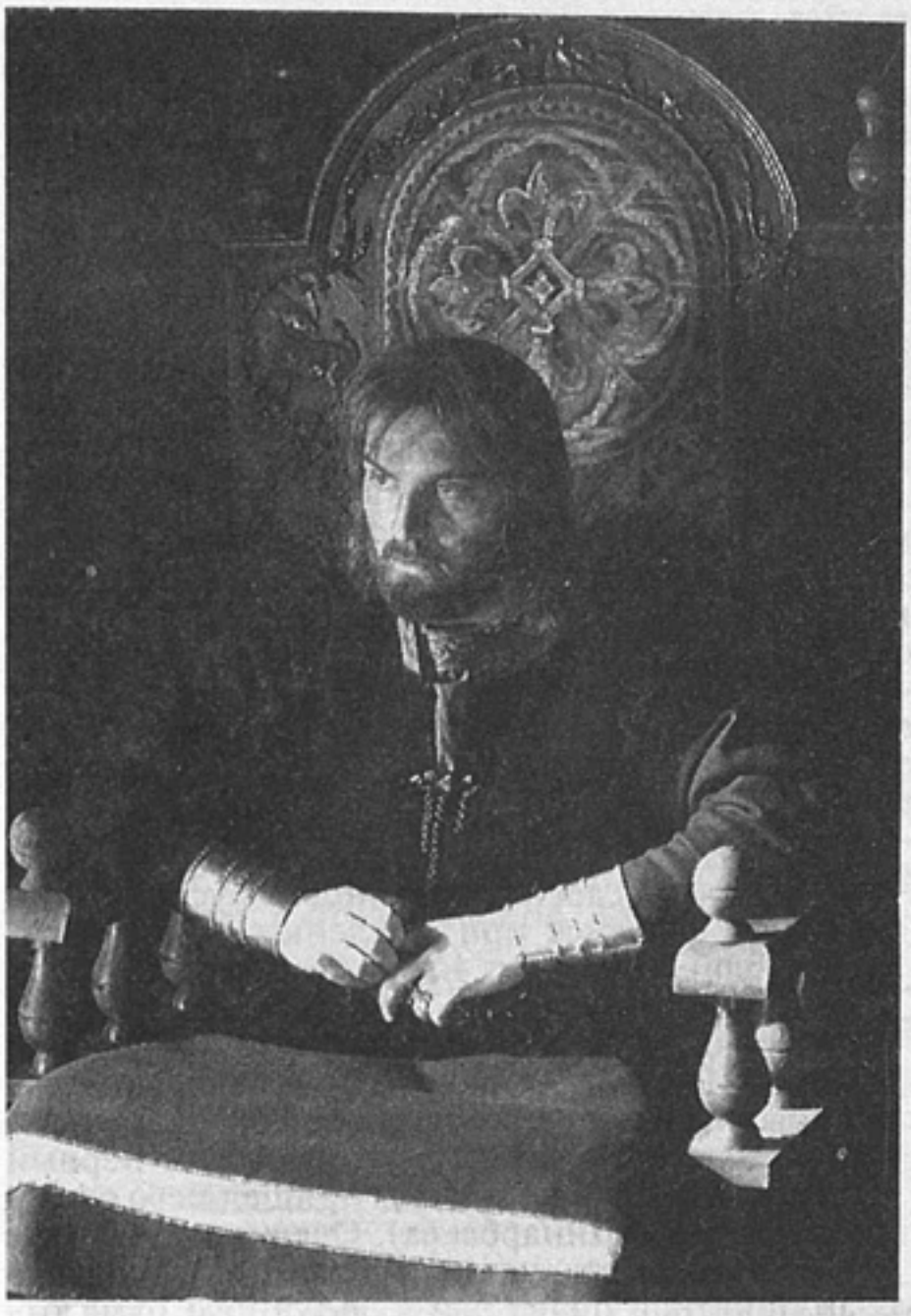
Возможно, дело в том, что сам материал — родимый, исконный — провоцировал на большую творческую свободу. Ведь «истерн» (как и вестерн) родился на материале отечественной истории — и В.Мотыль, и Н.Рашеев («Бумба-

---

«Ричард Львиное Сердце и рыцарь Кеннет» (по роману В.Скотта «Талисман») Сценарий С.Тарасова (первая серия), М.Калининой (вторая серия). Постановка Е.Герасимова. Оператор С.Онуфриев. Художник О.Кравченя. Композитор Ш.Каллош. Звукооператор И.Строканов. Госкомитет РФ по кинематографии. Киностудия имени М.Горького, ТО «Океан», АО «Талисман». 1993.

раш») вносили в свои боевики элементы русского лубка, Н.Михалков — русскую тоску и боль (недаром почти все герои «Своего среди чужих...» — неудачники, люди, несущиеся, как щепки в дьявольском водовороте событий). А С.Гаспаров («Шестой», «Хлеб, золото, наган») апеллировал к детским эмоциям; не случайно его фильмы были столь нелогичны и непоследовательны.

Но как только в руки нашим кинематографистам попадал зарубежный материал, вся прыть куда-то пропадала. Исчезала иррациональная (удалая, сказочная, трагикомическая) «русскость», персонажи становились чинными, подтянутыми, события тоже развивались строго



и последовательно. И испарялись куда-то фантазия, игра — то вещество, на котором все держится. Оставался зажатый и скованный внешней канвой событий непрофессионализм и приблизительность. Это была типичная халтура: материал классный, самоигральный (в самом деле, тут тебе и рыцари, и пираты) — авось вывезет! И вывозил. Зрителям нравилось.

Однако ныне и этот кинематограф В.Вайнштока, С.Тарасова и С.Говорухина канул в Лету. Сегодня за экранизацию зарубежной приключенческой литературы берутся только настоящие энтузиасты и подвижники такого рода зрелищ, люди, сильно «ударенные» этой литературой в детстве и пронесшие свой «кайф» по всей жизни. В 1986 году появился такой энтузиаст — Андрей Праченко — имя не очень известное среди профессионалов. Между тем, его «Капитан «Пилигрима» по Стивенсону был снят едва ли не профессиональнее большинства предшествующих картин такого рода: широкий экран, выразительные ракурсы, неожиданные повороты событий... Недавно Праченко снял еще более удачную «Одиссею капитана Блада». Единственная беда, что и в том, и в другом фильме отсутствовал яркий и запоминающийся герой. Может, потому эти ленты не имели должного коммерческого успеха. А может быть, прокатчики виноваты. Ведь сделали же они славу ленте В.Попкова «Сердца трех», по уровню проигрывающей даже фильмам «застоя». Правда, восторгалась «Тремя» исключительно провинция (видимо, дело тут в «гардемаринах», игравших главные роли), циничная же и искушенная Москва весело хохотала в самых драматичных местах.

И вот теперь «Ричард Львиное Сердце...». В худшем случае мы могли ожидать,что перед нами предстанут те же «Сердца трех», а в лучшем — «Айвенго» С.Тарасова. Но ожидания, к счастью, не совсем оправдались.

Фильм Герасимова сделан достаточно мастеровито. Вместо бездумной фиксации сценарных эпизодов — осмысленный, постепенный ввод в обстановку, в ситуацию, в атмосферу времени. Здесь, пожалуй, впервые на нашем экране, Средневековье представлено мало-мальски образно. Все будто немного замедлено, заторможено, все сурово и основательно — и музыка, и колоритное изображение, и актерская интонация (среди исполнителей наиболее интересен и точен А.Джигарханян в роли Саладдина, эмира Сирийского). Этот ритм практически не меняется на протяжении всей картины. Фильм, в общем, близок к телевизионному типу зрелища. Мы наблюдаем не столько приключения, сколько бытовые картинки из жизни военного лагеря под предводительством Ричарда.

Лагерь оказывается своеобразным художественным пространством, концентрирующим в себе экранное и историческое время. Это пространство простых и ясных нравственных оппозиций — мы заранее знаем, кто здесь герой, кто злодей, кто оборотень, кто честный человек, и так далее... Интрига не блещет неожиданными поворотами. С первых кадров мы видим, как мудрый и хитрый эмир, маскируясь под лекаря, проводит в жизнь свои миротворческие планы.

От героя Джигарханяна исходит такая спокойная уверенность и значительность, что все остальные, включая нервного и раздраженного Ричарда (А.Балуев) и безлико-положительного Кеннета (С.Жигунов), выглядят его слугами — они мелки для него и, наверное, мало ему интересны. Эмир управляет происходящим, ему даже нельзя посочувствовать — зачем? — он играет, творит, у него все получается.

И, благодаря этому, кое-что получается также у режиссера. Ему удается выстроить достаточно крепкую интригу, разворачивающуюся в ограниченных рамках замкнутого мира, где задействована небольшая массовка, одни и те же лица в одних и тех же костюмах, где все конфликты (драки, любовные драмы, казни) узко локальны и не требуют сложнопостановочных эффектов... Да, их можно снять в интересных ракурсах, выстроить до мельчайших деталей, максимально обжить подобную среду, но вот вывести действие

на широкий простор, придать ему дыхание, снять битвы, погони, схватки — приключения, одним словом, — режиссер не решается. И дело тут не только в деньгах, которых наверняка не хватило на постановку, но и в глубоко запрятанной режиссерской неуверенности в собственных силах...

Нет, нельзя сказать, что фильм — скучный. Но и приключенческим его можно назвать только потому, что он костюмный и программно-непсихологический. Согласитесь, для коммерческого зрелища все-таки этого маловато.

А.Шпагин

Имя — Восток, или Казахская «новая волна» как и. о. русской

Петр Вайль в репортаже с Нью-Йоркского кинофестиваля («Сегодня», 1993, 6 ноября) пытается объяснить отсутствие в программе фильмов бывшего СССР. «Не исключено, — пишет Вайль, — что Россия провалилась в некую культурно историческую щель: что это теперь? Европа? Азия? Окраина Запада? Восточная экзотика?.. Культуры не существует вне иерархии, вне классификации — и нельзя оценить то, что не имеет имени».

Нельзя — в системе координат западной культуры с ее манией идентификации (в том числе само-), с ее неустанными поисками «времени и места» любого объекта во Вселенной, с ее описями, реестрами, каталогами, доведенными до тошнотворного совершенства Питером Гринуэем.

Нельзя, вероятно, и в канонических азиатских системах мышления — китайской, японской и иже с ними. Но начиная по крайней мере с прошлого века, Европа только и делает, что пытается постичь безымянную, безличную, иррациональную, ускользающую суть «Востока вообще» — манновской мадам Шоша, татарской пустыни из фильма Валерио Дзурлини, Индии Э.М.Форстера, блоковских Скифов, русской души с ее так и не разгаданной загадкой — от Достоевского до Тарковского.

Казахская «новая волна» в этом смысле чрезвычайно характерна. Она не столько казахская, сколько «среднеазиатская», или даже — «восточная» в самом широком спектре значений. В свое время хорошо определила эту культурную ситуацию Юнна Мориц: «Ходим в люльке с погремушкой, расцветаем, увядаем между Арктикой и Кушкой, между Польшей и Китаем... И над бездною родимой — уж незнамо как! — летаем между Анной и Мариной, между Польшей и Китаем».

Более того, несложно доказать поначалу кажущуюся дикой гипотезу о том, что казахская «новая волна» исполняет на международной (фестивальной) арене обязанности русской — то ли захлебнувшейся при рождении, то ли катящейся слишком явно «не в ту степь».

Мне уже приходилось писать о влиянии на творчество молодых казахов «ленинградской школы» (Германа, Сокурова), а также школы московской в лице прежде всего Сергея Соловьева, из мастерской которого проистек первый накат волны (если не считать пришедшего своим путем Ермека Шинарбаева). Очевидно, что еще лет восемь-десять назад в Казахстане созрела благоприятная почва для культурного бума отнюдь не местного значения. Что поворот к Востоку части русской режиссуры (кроме названных, Сергей Бодров) — не тактика «варягов», а более глубокая потребность — и не только с русской стороны, но и встречная. Что, отвергнув путь национальной замкнутости, казахская «новая волна» приняла космополитическую установку в пределах бывшего советского региона. «Новые казахи» не стали выдавать себя за стопроцентных европейцев, но в то же время сохранили культурную идентичность.

Казахские фильмы зачастую отражают реальность не менее жесткую и черную, нежели работы их российских коллег. Но счастливо минуют рифы поверхностной американизации, дешевого стеба и морального эксгибиционизма, которые следует, очевидно, связать с чисто советскими комплексами, особенно неистребимыми в России. Казахи гораздо быстрее осво-

«Последние холода»
Автор сценария А.Лиханов. Режиссеры Б.Калымбетов, Б.Искаков. Оператор С.Осенников. Художники М.Гаухман-Свердлов, М.Сарсенбаев. Композитор Т.Мухамедзянов. Студия «Катарсис». 1993.

бодились от этих комплексов, а чисто русских, мессианских, у них, надо полагать, и не было. В казахском кино и эротика, и насилие, и юмор более натуральны; его темы общечеловечны, а жанровые решения, не стесняясь, когда надо, быть мелодраматичными, ближе психологическому универсуму современной публики Запада. Неудивительно, что казахская «новая волна» выиграла в глазах международной кинообщественности, увидевшей в ней более спонтанное и эмоциональное воплощение того, чего ждут с территории между Польшей и Китаем, но никак не дождутся от «новых русских».

Этим и интересен в первую очередь фильм «Последние холода», поставленный Булатом Калымбетовым и Булатом Искаковым. Первый из них уже в своем полнометражном дебюте «Айналайнен» («Дорогая») показал, что способен принести на экран живую эмоцию, причем эмоцию детскую, лишенную какой бы то ни было рефлексии. В новом фильме тоже дети, сама ситуация (голод и беспризорность бедных крошек в конце войны) разжалобит кого угодно.

Эта картина, снятая в жесткой черно-белой гамме оператором С.Осенниковым, обнаруживает заметно выросший — по сравнению с предыдущей работой режиссера — профессиональный уровень. В режиссуре доминирует композиционная четкость, каждая сцена «дожата» до эмоционального предела, граничащего с дурным вкусом, однако кто скажет, что такое в применении к нашему случаю дурной вкус? И следует ли его чураться? Прямолинейность и перебор лобовых решений авторы компенсируют сценами-рапидами, представляющими собой не «флэшбэки», а как бы наоборот — страшные догадки, предчувствия, прорывы в будущее и повторяющимися с навязчивостью галлюцинаций. К счастью, все это нисколько не напоминает «поэтическое кино», сюрреализм и тому подобное.

Для «полноты картины» (весьма причудливой) следует отметить, что сценарий (или его первоисточник) был написан светлой застойной памяти Альбертом Лихановым. Теперь даже те, кто склонен был считать мои доводы о симбиозе культур пустыми домыслами, вынуждены будут ретироваться. А что же это, как не то самое?

Могу представить, какой невыносимой кислоты клюква получилась бы, перенеси лихановскую прозу на экран какой-нибудь московский режиссер. Казахская натура, пейзаж индустриальной окраины, напоминающий лунный, атмосфера тотальной запущенности и неприкаянности в который раз спасают. Как и — «более подлинные, чем подлинные» — лица ребятишек с узкими щелочками глаз. (Русские, в том числе главные, персонажи все-таки смотрятся хуже и лишь играют «голодающих».)

Истинный первоисточник этой картины — не Соловьев и не Лиханов, а Виталий Каневский с его сенсационным дебютом «Замри — умри — воскресни», положившим начало масштабной трилогии и международной славе этого вчерашнего зэка, помещенного журналом «Кайе дю синема» в иконостас «20 режиссеров XXI века». Уже второй фильм Каневского — «Самостоятельная жизнь», — снятый вместе с французами, несколько утратил аутентичность и превратился в ряд самоигральных аттракционов. Печальный сигнал того, что и питерская «новая волна» вслед за московской спешит конвертировать дарованную свободу.

Между тем свято место пусто не бывает. Последние казахские фильмы, в том числе и «Последние холода» (награжденные Специальным призом и поощрением ФИПРЕССИ в Турине), соблюдают умелый баланс натуральности, даже экзотичности фактуры и «общечеловеческих ценностей». В то время как кинематограф «новых русских» по большей части неумеренно злоупотребляет первым и легкомысленно пренебрегает вторым.

Андрей Плахов

«Ой, вы говорите с таким акцентом!..»

Я родилась и прожила первую половину жизни на Украине, и для меня анимационный фильм Елены Касавиной «Бобе майсес» («Бабушкины сказки») — как родной.

Он сделан по мотивам еврейского фольклора. Вернее, еврейско-украинско-русско-немецко-польско-молдавского фольклора, ибо фольклор «на идиш» — это гремучая смесь языков и культур перечисленных народов, которые веками жили вместе и образовали такой вот великолепный местечково-городской кич, не умирающий по сю пору, живущий в песнях, танцах, анекдотах, присказках, побасенках и т. д. А теперь вот — в кинематографе.

В массовой культуре он известен как одесский фольклор. Живучий, как рана на собаке. Включаешь радио и слышишь вкрадчиво-обольстительное пение: «Давайте, Люся, потанцуем, поговорим о чем-нибудь...» Или добродушно-ерническое: «Не волнуйтесь, тетя, дядя на работе, а не с кем-нибудь в кино...» А старые песни? — «Зойка, я не жалел, я не копил, как я хотел,так я и жил...» Или: «Такая белая, как чистая посуда, такая умная, как целый том талмуда...» Нет. Надо остановиться. А то это никогда не кончится.

«Бобе майсес»
Авторы сценария Е.Касавина, Э.Кирич. Режиссер Е.Касавина. Оператор С.Максимович. Художники Э.Кирич, Н.Кращина. Композитор В.Храпачев. Студия «Сакрамент-бенедиктус ЛТД» (Украина). 1992.

А недавно включаю телевизор. Репортаж ведет журналист из Москвы А.Тихомиров. Место действия — Одесский привоз (кто такой темный, что не знает нашего Привоза, объясняю: это чрево Одессы, главный рынок). Разговор идет за жизнь, за конституцию. Я упала со стула. Все со славянскими личиками и с совершенно местечковой еврейской интонацией. Как будто это не Одесса 93-го, а Бердичев в гражданскую войну. Поэтому, как только я услышала в первых строках «Бобе майсес»: «Ой, я извиняюсь, вы, конечно, не понимаете на идиш», — я поняла: «Ша, уже никто никуда не идет». Я у себя дома.

«Бобе майсес» — второй заход на дебют молодого режиссера (она же соавтор сценария). Теперь это самостоятельный фильм. А прежде

Елена Касавина сняла забавный сюжет «Самая красивая» в фильме «Мы — женщины», где было три сюжета и три молодых дебютанта.

«Бобе майсес» — сцены из местечковой еврейской жизни, созданные по методу старославянского фольклорного театра, двухъярусного, с двумя театральными площадками, где вверху показывались серьезные религиозные мистерии, а внизу им как бы показывали язык — шло смеховое народное действо с узнаваемыми персонажами-масками.

«Бобе майсес» тоже пытается жить в двух временах — библейском и бытовом. Ритм фильма создает один и тот же кадр-заставка из Библии, который трансформируется в начало рассказа о библейском пророке Илие, — кадр книжной миниатюры, оборачивающийся синим густым цветом космической бездны, свечением семисвечника и фигурой в черном плаще. Это Илия-пророк спускается на холмистую землю, напоминающую землю Израиля, чтобы выведать грешность и праведность людских намерений.

Но закадровый персонаж, рассказчик в фильме, — свой, местечковый. Поэтому, начиная торжественно, он очень быстро переходит к рассказу о своем городке, а пророк Илия сразу же сильно напоминает местного ребе Эле — и черным плащом, и посохом-клюкой, и именем. Начиная пафосно и обещая рассказать историю пророка и синагоги, рассказчик все время сбивается на события местного значения, для него, безусловно, гораздо более важные. Он суетится, перескакивает с одного события на другое и никак не может сложить последовательный рассказ. Так, отрывки из обрывков. За этим — переполняющее любопытство и жизнелюбие — ведь жизнь так интересна! У рассказчика ушки на макушке, и он захлебывается от событий, изо всех сил стараясь быть деликатным. В фильме фигурируют несколько персонажей-масок. Ребе Эле, его жена и дети. Скрипач, его жена и дети. Переплетчик. Корчмарь. Коза, она же, когда надо, козел. И рассказчик ведет свою путаную байку об этих персонажах с отменным чувством юмора.

У переплетчика радость — родился очередной ребенок. Хотя, с другой стороны, какая это радость, ведь «каждый год по мальчику, и каждый имеет поганую привычку кушать». Скрипач бедствует. Его жена, хотя она и «я извиняюсь, не дура», должна людям стирать белье, потому что ее муж «хоть был из хорошей семьи, но вот стал скрипачом». Корчмарь — жадина. Со всех деньги дерет, ибо «как человек может пройти мимо корчмы, разве есть другая дорога?!» А ребе Эле — ой, непростой человек! «Мудрости нашего ребе нет предела». Он утешает каждого, кто к нему приходит, — дарит свою козу. Но хорошо знает, что коза, во-первых, обязательно сбежит домой, а во-вторых, что дома, «наверху», у ребе, она — коза, а «внизу», где живет скрипач, она, наоборот, — козел, и с нее, как известно, молока, как с козла.

Короче, жизнь тут, среди евреев экранного городка, бедная, но веселая, лукавая, но добрая, мудрая, но простодушная. Такое вот лукоморье. Здесь бродит коза ученая, всегда возвращающаяся домой. Здесь головы бесчисленных детей ребе в еврейских круглых шапочках, со щедрыми рыжими кудрями вокруг, как лепестками, так похожи на украинские подсолнухи.

Есть в картине «Бобе майсес», однако, прямо скажем, и коренной недостаток. Ее пластическая стихия не вполне соответствует стихии словесной. Если все сюжетное построение и звуковая, сказовая сторона — фольклорны, то рисунок и тип анимационного движения, я сказала бы, клишированно обобщенные и более напоминают стилистику комиксов с их контурно обозначенной графикой и клипово-скоростным движением. Да и колорит фильма какой-то пастельно-выцветший, вялый. Это странно, особенно если учесть, что художник картины Эдуард Кирич — один из лучших анимационных художников бывшей Советской страны и теперешней суверенной Украины, соавтор значительной части работ замечательной украинской анимации. Может, я не поняла замысла, пусть другие люди меня поправят, но мне показалось, что фольклорно-словесная стихия и изобразительно-анимационная живут в большой мере каждая своей суверенной жизнью. Думается, изображение в таком фильме должно быть более живописным, нарядным. Да и от таких персонажей ожидаешь большей выразительности, пусть не индивидуальной, а масочной. А то не поймешь, который тут скрипач, который переплетчик, а который — ребе. Правда, может быть, лукавый рассказчик так и задумал? Их вейс! Ой, я извиняюсь, вы ж, конечно, не понимаете на

идиш. «Их вейс» переводится: «Я знаю? Город будет?..»

Ну да ладно, и на том спасибо. У режиссера картины Елены Касавиной крепкая рука, умеющая вести анимационное повествование, что нынче редкость, умеющая «строить» фильм, недаром Касавина оканчивала архитектурное отделение художественного института. Ее картина насмехается и жалеет, подъелдыкивает и ласкает, любопытствует и скромно отходит в угол.

Это картина о неумирающем народе. Еврейском. Да, конечно. Но и украинском, и русском, и немецком, и польском, и молдавском... «Все перепуталось и сладко повторять...»

Помню, мне рассказывала моя старинная приятельница, актриса Театра Моссовета, речь которой — прекрасная русская речь, как она была с театром на гастролях в Одессе и в трамвае беседовала с другой актрисой. Тут их перебивает старая одесситка: «Ой, вы говорите с таким акцентом! Вы случайно не с-под Москвы?!»

Говорите, пожалуйста, с акцентом, говорите...

Л.Донец

В постели с телом Мадонны

Прошедший два года назад по нашим экранам фильм «В постели с Мадонной», говорят, сильно обогатил его российских дистрибьюторов (фирму «Ринко-Варяг»), но — что в духе отечественных парадоксов — особого успеха не имел. Публика, поначалу повалившая в залы, была разочарована: длинное документальное эссе-исследование, хоть и не лишенное «клубнички», в основном касалось социально-психологического феномена певицы, а вовсе не ее «тела». Которое, как и лицо Мадонны без сценического грима, оказалось при ближайшем рассмотрении весьма посредственным.

Зато теперь появилась картина откровенно «на тему тела». Здесь тело не только улика, но и главный персонаж, и фабула, и жанр. Если бы не оно, все остальное не стоило бы и выеденного яйца. Интригующая атмосфера тела отчасти примиряет с сюжетными нелепостями и очевидной вторичностью затеи.

Весь этот дорогостоящий проект — отголосок нашумевшего «Основного инстинкта», положившего начало целой серии эротических триллеров. Среди них фильм безо всякого сомнения затерялся, если бы в роли «тела» не выступала несравненная Мадонна. Но именно сравнение фильма с «Основным инстинктом», а Мадонны с Шэрон Стоун проливает свет на ситуацию.

В «Основном инстинкте» было даже больше нелепостей — вплоть до чистого идиотизма лесбийской линии. Зато главный мотив проведен там последовательно и со знанием дела. Агрессивный женский эротизм вполне оправдан в эпоху мужской импотенции. Но раскрыт он Паулем Верхувеном достаточно тонко и не без иронии. Сцены «в постели с Шэрон» вызывают скорее жалость к Майклу Дугласу, не самому спортивному из голливудских героев. Самая же эротичная сцена фильма разыгрывается в полицейском участке, где героиня Стоун, отвечая на вопросы следователя, медленно сводит и разводит ноги, открывая под юбкой волнующую глубину. Мастурбация и вуайеризм гораздо более характерны для конца тысячелетия, нежели старомодно комичные эксперименты в духе Захер-Мазоха. Создатели «Тела как улики» не стали вникать в эти тонкости, решив с большевистской прямотой воспеть тело Мадонны, уже и без того ставшее объектом культа (не менее чем тело Ленина). Если Шэрон Стоун совершает убийства ножом для колки льда, то Мадонна применяет в качестве орудия смерти собственное тело. Правда, чтобы довести до кондрашки страдающего сердечным недугом богача, завещавшего ей восьмимиллионное

**«Тело как улика» («Body of Evidence»)
Автор сценария Брэд Мирман. Режиссер Ули Идель. Оператор Дук Милсом. Композитор Грэм Ревелл. В ролях:Мадонна, Уильям Дефо, Джо Монтенья, Энн Ачер. Производство Дино де Лаурентис. 1993.**

состояние, девушке приходится добавить к телесным прелестям порцию кокаина. Но это уже детали.

Надо признать, само тело Мадонны выглядит на сей раз совсем не плохо. Но до тела Шэрон Стоун ему все же далеко. Тело — это ведь не только фигура, формы, качество кожи, ее гладкость, нежность, шелковистость, которой мускулистой Мадонне явно недостает. Зато Мадонна имеет отношение к body art — искусству тела, актуальному направлению художественной жизни. «В последние годы со страниц западных художественных журналов не сходят статьи, посвященные «искусству тела». «Тело как форма», «тело как метафора», «тело как средство», наконец, звучащее как отчаянный призыв «Тело — наше последнее прибежище» — в этих и подобных им заголовках отражен диапазон подходов к интересующей интеллектуальный мир проблеме». Это цитата из «Коммерсантъ Daily» (N 248), из обзора Михаила Боде, посвященного жизни художественных галерей. Между прочим, если героиня Стоун — писательница, то и Ребекка Карлсон в исполнении Мадонны не уступит ей в интеллектуальной престижности профессии: она — владелица галереи. Быть может, боди-арта?

Современная художественная стильность не чужда этой жестокой мелодраме, разыгранной под чарующую музыку в постмодернистских декорациях. Мадонна живет в прозрачном доме из стекла, напоминающем центр Помпиду и выстроенном на сваях, а потому как бы парящем над водой. Мадонна (то есть Ребекка) — респектабельная блондинка в строгом костюме — тоже стилизована под классическую «вамп»: чуть-чуть под Марлен Дитрих (в «Свидетеле обвинения»). Под ангелоподобной внешностью прячется демон, пожирающий доверчивых мужчин. Не только бедного богатого мистера Марша, но и другого толстосума, и доктора, и, наконец, адвоката Фрэнка Делани в исполнении модного Даниэля Дефо. Коварная клиентка профессионально затягивает в койку очередную жертву; оседлав ее, амазонка поливает ей грудь горячим воском и холодным вином. В другой раз Мадонна «овладевает» адвокатом в гараже на битых стеклах (привет от Лилианы Кавани и ночного портье!) и еще как-то — в кабине лифта, где прилюдно залезает ему рукой в брюки.

Когда в финале возмущенные и обманутые поклонники начинают уличать героиню в дурном поведении, та бросает им в ответ: «Я трахаюсь. Я просто трахаюсь!» Пикантность в том, что за это благородное занятие она получает гонорар в восемь миллионов долларов.

В отличие от сардонического финала «Основного инстинкта», зло здесь сурово карается: простреленное тело Мадонны падает в рапиде, пробив стеклянную стену и водную гладь. Красиво и зловеще. Хотя прикидывающаяся агнцем гроза округи виновна по сути лишь в том, что завлекала в свои любовные сети старых шалопаев, приковывая их наручниками и доставляя смертельное удовольствие. Нас уговаривают поверить, что это не прохудившиеся денежные мешки, а невинные дети, которых совратили против их воли и понимания. Впрочем, старикам свойственно впадать в детство.

Авторы фильма опираются на уже сложившиеся в иконостасе масс-культа символику агрессивной женской плоти: Мадонна в нем — одна из самых боготворимых и инфернальных «икон». Но чересчур навязчиво нагнетая священный трепет, картина в итоге вызывает обратную реакцию: неужели нет в мире зла пострашнее тела Мадонны?

Елена Плахова

ВПЕРВЫЕ В МИРЕ

в 1994 году выйдет в свет журнал «Синопсис»

— это новое международное ежемесячное издание драматургов!

— это постоянно действующий конкурс драматургических заявок!

— это международный литературный агент, который поможет вашему произведению обрести судьбу на экране и сцене!

— это международное литературное агентство, охраняющее авторские права!

«СИНОПСИС» — это ваш шанс на успех!!!

Что такое «Синопсис»?

Предисловие

Общеизвестно, что самые красивые дети рождаются от смешанных браков, а неполноценные — от недостаточного притока свежей крови. То же относится и к замыслам. Мы бы, по-видимому, еще ездили на телегах и изобретали каждый свой велосипед, если бы не существовало международных научных журналов, позволяющих ученым разных стран оперативно обмениваться новыми мыслями, идеями, открытиями. Без такой оперативной коммуникации мир современной науки не мог бы существовать.

В этом смысле драматургическое искусство находится пока в докоммуникативной стадии развития.

По мнению ряда западных продюсеров, кризис современного драматургического искусства связан в первую очередь не с финансовыми или социальными проблемами, а с недостаточным притоком свежей крови — свежих драматургических замыслов. А точнее: с невероятно усложненным продвижением замысла к реализации.

Рассмотрим положение в мировом кинематографе, которое становится все более актуальным и для нас. Как перемещается сценарий или сценарная заявка с авторского стола на стол продюсера?

В большинстве случаев продюсер получает сценарии от небольшой группы хорошо известных ему «регулярных авторов», которые работают с ним уже много лет и зарекомендовали себя как крепкие профессионалы. Однако многолетний опыт работы может дать автору хороший профессионализм, но никак не гарантировать наличие оригинальных новых идей. Как раз

наоборот. Заявив о себе однажды ярким неожиданным драматургическим решением, многие из «регулярных авторов» давно уже растеряли былую литературную непосредственность и остроту восприятия, превратившись в хороших профессионалов, повторяющих одни и те же давно наскучившие зрителю сюжеты, трюки, приемы — неизбежный процесс старения. Новые идеи рождают новые умы.

Нередко драматургическое произведение попадает на стол к продюсеру и через литературного агента, который связан с определенным кругом тех же «регулярных авторов». И совсем не часто агент берется за работу с «самотечными» сценариями неизвестных авторов. На пути этих «самотечных» сценариев стоит слишком много объективных и субъективных преград: во первых, неизвестный автор должен пробиться к агенту, что само по себе не так-то просто, ибо большинство агентов работают только с ограниченным числом уже зарекомендовавших себя драматургов и редко принимают новых. Даже направив свой сценарий нескольким агентам сразу, неизвестный автор может рассчитывать лишь на то, что его работу в лучшем случае прочтут. Солидный агент практически не читает «самотечные» работы. Неизвестному автору приходится в основном надеяться на внимание начинающего агента, у которого неизбежно еще слабые связи и ограниченные возможности.

Отношения с опытным агентом также порождает немало проблем. Агент обслуживает, как правило, ограниченное число продюсеров, с которыми его связывают личные отношения и общность драматургических вкусов. Поэтому даже профессиональную работу, выходящую за рамки привычного, агент не примет или положит «под сукно», чтобы она не попала к конкурентам.

В тех редких случаях, когда агент, а за ним продюсер все же примут что-то у начинающего автора, это будет уже законченный сценарий, но, конечно, не сценарная заявка. А ведь начинающий автор, фонтанирующий хорошими сценарными идеями, может быть пока слаб именно в профессиональной разработке своего замысла. Соедини его с опытным драматургом — и родится великолепный сценарий. Но, как мы уже сказали, агент вряд ли станет заниматься поисками соавтора для новичка. Вот хорошая идея и пропала.

Точно так же не находят своего воплощения оригинальные сценарные замыслы литераторов, которые не владеют драматургическим ремеслом. И что уж говорить о врачах, путешественниках, ученых, криминалистах, которых судьба сталкивает с самыми неожиданными проявлениями человеческого характера, с самыми невероятными ситуациями. Материал, которым владеют эти профессионалы, на 90 процентов остается невостребованным.

Есть и чисто географические препятствия на пути сценарного замысла. Талантливая идея может появиться в любом уголке мира, а центров киноиндустрии, где работают агенты, режиссеры, продюсеры, не так уж много. Как же сценарному замыслу добраться до своего потребителя? Почта? Но, как уже сказано, тут шансы быть услышанным невелики. Отправиться на прием к агенту или продюсеру? Но путешествие — дело дорогостоящее. А что если к тому же возникает языковой барьер, проблема перевода на иностранный язык?

Короче говоря, в нынешней ситуации, которую мы постарались обрисовать в более или менее универсальной форме, опуская некоторые (в разных странах разные) специфические частности, механизм отчуждения сценарного производства потенциальных авторов действует исключительно эффективно. У «человека со стороны», которым нередко оказывается и «регулярный автор», по отношению к иной, предположим, зарубежной киносреде крайне мало шансов на успех.

Есть ли выход?

Да! И этот выход чрезвычайно прост. Стоит только вспомнить об элементарном условии: чтобы товар был куплен, его надо выставить на продажу. Значит, нужен «магазин», международный универсальный «магазин» сценарных заявок. В этом «магазине» с автором, его продукцией смогут беспрепятственно познакомиться агенты, продюсеры, режиссеры, актеры — все, кто в состоянии запустить машину кинопроизводства.

В «магазине» вы сможете:

— приобрести у автора понравившийся сценарий;

— приобрести у автора заинтересовавшую вас сценарную заявку и заказать ему сценарий;

— приобрести у автора оригинальную сценарную идею и передать ее для завершения профессиональному драматургу;

— соединить автора сценарного замысла с профессиональным соавтором для завершения работы;

— наконец, найти своего потенциального соавтора, которому нужны ваши услуги.

Международный универсальный магазин сценарных заявок — это и есть журнал «Синопсис»

Основные характеристики и принципы работы журнала «Синопсис».

I. Издательская программа

1. На первом этапе (5—6 месяцев) журнал «Синопсис» будет выходить под общей обложкой с журналом «Искусство кино» («журнал в журнале»).

2. Начиная с 1995 года «Синопсис» должен стать самостоятельным изданием с совокупным тиражом около 50 тыс. экземпляров на русском и английском языках.

3. Распространение тиража, начиная с первых выпусков (под обложкой «ИК»), предполагается наладить по особой схеме. Помимо продажи журнала по подписке и в розничной торговле (различные кинематографические, телевизионные, театральные, литературные центры) будет организовано направленное бесплатное распространение «Синопсиса» в крупнейших мировых центрах «драматургической индустрии» в России и за рубежом (Москва, Санкт-Петербург, Голливуд, Нью-Йорк, Париж, Лондон, Рим и др.), а также персональная рассылка издания ведущим мировым продюсерам, режиссерам, драматургам, актерам.

II. Основные функции

1. Журнал «Синопсис» является *коллективным международным литературным агентом.* В этом смысле у него нет аналогов в мировой практике. Набор услуг, предлагаемых «Синопсисом», превышает все существующие международные стандарты. Каждая напечатанная на страницах «Синопсиса» заявка становится объектом внимания десятков тысяч потенциальных потребителей и заказчиков. Редакция за свой счет осуществляет дорогостоящий перевод на иностранный язык. Все принятые к рассмотрению заявки рецензируются квалифицированными специалистами. Вместе с тем «Синопсис» предлагает льготные экономические условия своим клиентам и в отличие от литературных агентов, удерживающих 15 — 25 процентов гонорара с каждой реализованной на сцене или экране работы, устанавливает 10-процентное отчисление в пользу журнала.

2. Журнал «Синопсис» является *международным агентством по охране авторских прав,* обеспечивает квалифицированную юридическую регистрацию всех оригинальных сценарных заявок и защиту авторских прав в конфликтных ситуациях. Согласно принятым в мировой практике тарифам регистрация в обычном агентстве по охране авторских прав обходится клиенту в сумму от 50 до 300 долларов США. Журнал «Синопсис» устанавливает оплату в размере 30 долларов США (в пересчете на национальную валюту по текущему биржевому курсу данной страны), что является минимальной компенсацией за весь комплекс дорогостоящих услуг журнала.

III. Организационная схема

1. Журнал «Синопсис» составляется редакцией по результатам постоянно действующего конкурса сценарных (драматургических) заявок.

2. Все прошедшие юридическую регистрацию и принятые к рассмотрению заявки поступают на читку в отборочную группу (первый тур). Если работа по мнению опытных редакторов представляет интерес, ее направляют в экспертную группу (второй тур). Работы, не прошедшие

первый тур, возвращаются авторам с аргументированным отзывом и регистрирующим авторское право свидетельством.

3. Экспертная группа, состоящая из известных драматургов, режиссеров, критиков принимает решение о публикации данной работы в журнале «Синопсис». Работы, не прошедшие второй тур, возвращаются авторам с аргументированным отзывом одного из членов экспертной группы и регистрирующим авторское право свидетельством.

4. Публикация прошедших конкурс работ происходит по мере их поступления в редакцию, и они не подразделяются на «лучшие» и «худшие».

5. Автор заявки, прошедший первый и второй туры конкурса, ставится в известность о ее публикации в журнале «Синопсис», получает типовое авторское свидетельство, а также извещается обо всех деловых предложениях и запросах на его произведение по мере их поступления.

6. Журнал гарантирует неразглашение сценарного замысла и полную конфиденциальность в работе отборочной и экспертной групп — вплоть до момента публикации сценарной заявки, когда произведение приобретает дополнительную защиту журнального копирайта.

7. В состав редакции журнала «Синопсис» входят: отборочная группа, экспертная группа, редакторская служба, экономическая служба, юридическая служба, техническая служба, служба перевода.

IV. Обязательные требования ко всем поступающим материалам

1. Журнал принимает к рассмотрению только оригинальные драматургические работы, сюжет которых не заимствован из каких-либо других произведений литературы и искусства.

2. Присланная работа должна быть представлена в форме сценарной заявки, синопсиса, либретто, рассказа. Она должна четко обозначить развитие сюжета и дать общие характеристики главных персонажей. (Вы можете указать, что данная заявка представляет имеющееся у вас в полном объеме законченное драматургическое произведение.)

3. Объем присланного материала не должен превышать 10 (десяти) стандартных (через 2 интервла) машинописных страниц.

4. Сценарная заявка должна быть представлена в трех подписанных автором и датированных экземплярах. (На каждом экземпляре проставляется дата поступления материала в редакцию, печать журнала и подпись ответственного лица. Один экземпляр уходит в архив редакции, второй с отметками, регистрирующими авторское право, возвращается автору, третий — поступает на конкурс.)

5. Конверт с заявкой должен быть помечен надписью «Синопсис» и направлен (желательно заказной почтой) по адресу: Москва 125319, ул.Усиевича, д.9, журнал «Искусство кино».

6. К присланной на конкурс и для регистрации авторского права работе должен быть приложен платежный документ, свидетельствующий о перечислении на расчетный счет редакции журнала «Искусство кино» (№ 601904 в Химкинском филиале ММКБ, участник АО, МФО 211747 — за участие в конкурсе «Синопсис») 30 долларов США (в пересчете на рубли по текущему биржевому курсу данной страны).

7. К присланной на конкурс работе должна быть приложена стандартная «форма-расписка», заполненная, заверенная авторской подписью и печатью любого официального учреждения (см. Приложение).

8. Журнал оставляет за собой право не рассматривать материалы, которые не соответствуют пунктам 1 — 7 (IV раздел).

9. Прием сценарных заявок на конкурс начинается с момента опубликования данного материала.

Приложение

ФОРМА-РАСПИСКА

Я, _____
(ф.и.о.)
проживающий по адресу: _____
серия и № паспорта _____ кем и когда выдан _____
_____ заявляю нижеследующее:

1. Предлагаемая мною на конкурс «Синопсис» драматургическая работа (заявка) под условным названием _____
_____
принадлежит мне и является моей оригинальной работой, которую я не заимствовал из каких-либо других произведений литературы и искусства.

2. В случае если вышеуказанная работа пройдет конкурс, будет опубликована в журнале и найдет спонсора, продюсера или соавтора, обязуюсь все юридические отношения между мною (автором) и вторым лицом (заключение договора и т.п.) проводить только через юридическую службу журнала «Синопсис». Обязуюсь не заключать на эту работу никаких юридических соглашений ни с каким юридическим или физическим лицом без ведома и участия журнала.

3. В случае если вышеуказанная работа пройдет конкурс, будет опубликована в журнале «Синопсис» и в дальнейшем реализована, согласен, чтобы 10% от всех полученных мною за эту работу гонораров и прибылей было отчислено в пользу журнала «Синопсис».

4. Со всеми положениями и правилами конкурса «Синопсис» я ознакомился по тексту, опубликованному в журнале «Искусство кино» № 3 за 1994 год, и согласен с ними.

_____
(подпись)

«_____» _____ 199 г.

Ордена „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1994 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Summary

Fellini!

This set of materials on the great Itallian film director represents many genres. The opening piece — memoirs of Grigori Chukhrai, who was President of the Jury at the Third Moscow Interntional Film Festival and gave the maestro the Grand Prix for his *Otto e mezzo* — is followed by a digest of Soviet press pronouncements on Fellini from many years, and on to the centre piece, La voce della Luna, Fellini's last film, wich summed up a lifelong work. We offer its scenario and Fellini's preface to its Italian publication, excerpts from Ermanno Cavazzoni's *Il poema dei lunatici*, its literary source, the autor's account of his cooperation with Fellini, and Tatyana Bachelis's analysis of the film in the context of Fellini's cinema. Also included are interviews with prominent Russian film directors, scriptwriters and cameramen, who analyze his on their professional evolution. The article *Jo e la luce* Fellini's last publication, finishes the set.

Our Premiere. Palms

In this rubric, we offer you a set of materials on the sensational *Palms*, Cinema Institute graduation work of director Arthur Aristakisyan. Film critic Nina Tsyrkun, animation director Andrei Khrzhanovsky and theologian Vladimir Sorokin discuss this sequence of documentary novellas about beggars in today's Kishinev, and the director's interpretation of Christian dogmata in the current social context.

Tatyana Okunevskaya. Tatyana's Nameday

Part Two of a novel whose beginning, published in this magazine, made a sensation. The movie star of Stalin's time recollects her postwar odyssey in GULAG.

Simone Signoret. Nostalgia Is No Longer What it Was

Another chapter from the renowned actress's La nostalgie n'est plus ce qe'elle etait — an account of wartime and postwar years, her first big cinema parts, and the first encounters with Yves Montand.

Non stop

Short film rewies: *Little Masha and the Bear* (Sergei Olifrimenko, director), *Death Alone Is Sure to Come* (Marina Tsurtsumia), *The Prisoners of Luck* (Maxim Pezhemsky), *The Scent of a Woman* (Martin Brest), *The Killer* (Boris Airapetyan), *Richard Lionheart and Sir Kenneth* (Evgeni Gerasimov), *The Last Cold Spell* (Bolot Kalyshbetov and Bulat Isakov), *Trotsky* (Leonid Maryagin), *Granny's Tales* (Elena Kasavina) and *Body of Evidence* (Uli Edel).

Therms of the international contest of script synopses

«Казанова Феллини».
Рабочий момент

ИСКУССТВО КИНО

Индекс 70402

В ближайших номерах: ностальгия по мелодраме; «Великий инквизитор» — материалы парижского коллоквиума; новая статья ЮРИЯ АРАБОВА «Full crash»; таджикский синдром и кинематограф.

А также в рубрике «ПРЕМЬЕРА «ИК» о фильмах: «Ладони», «Твин Пикс», «Кош ба кош».

В рубрике «ИНТЕРВЬЮ «ИК»:

АЛЕКСАНДР РЕХВИАШВИЛИ.

В рубрике «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Диалоги на коммунальной кухне.
СПЕНСЕР ТРЕСИ — КЭТРИН ХЕПБЕРН. Интимные мемуары.
ЧАРЛЗ БУКОВСКИ. Голливуд.

В рубрике «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. Татьянин день. Вторая часть.
СИМОНА СИНЬОРЕ. Ностальгия теперь не та.

В рубрике «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»:

Советский фильм М. АНТОНИОНИ.

В рубрике «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Евангелие от Матфея.
ФРАНСУА ТРЮФФО. Нежная кожа.
ИШТВАН САБО. Милая Эмма, дорогая Бёбе.
ЖАН РЕНУАР. Великая иллюзия.

Вы можете подписаться на журнал «Искусство кино» через следующие фирмы:

в США, Канаде и странах Латинской Америки:
"PANORAMA OF RUSSIA" tel/fax: (617) 628-89-80
P. O. BOX 44-1658
Somerville. Massachusetts
02144. USA

во всех остальных странах мира:

FA. KUBON & SAGNER
Buchexport-Import GmbH
Postfach 34 01 08
D-80328 Munchen, 34

tel: (089) 54218-0
fax: (089) 54218-218
telex: 5 216 711 kusa d

В России по каталогу Союзпечати (дополнение № 1), наш индекс — 70402

3 ЦЧ